



# الإخراج السينمائ

سحب وتعديل جمال حتمل

إعداد: تيرنسسان جون مارنر ترجة: أحمد دالحضرى





## الإخراج السينماف

رعداد؛ تيرنسسان جون مارنر ترجسة: أحسمد الحضسرى



تصميم الغلاف : محمود القاضي

الاخراج الفنى راجيه حسين



### رالفه رس

مهمة المخرج	٦
التحضير	۲۸
السببيناريو	٤٨
اعداد اللقطيبات	۸۲
التتابع المرئى	
العدسسات والتسكوين	121
وجهلة النظر والحركة	175
المخرج والتمثيل	۸.
التدريبات والارتجال	191
ملحـق (1)	117
ملحــق (ب)	110
تعريف بالذين اســهموا في الكتاب بآرائهم	<b>11</b>

مهمة الغرج

ان المراحل الخلاقة الأولية الثلاث في صلىناعة الأفلام هي الكتابة والانتاج والاخراج وقد يقوم بهذه المهام شخص واحله أو اثنان أو ثلاثة أو أكثر وقد يكون هناك عدد من الكتاب أو منتجان ، ولكن يندر احتمال أن يقوم باخراج فيلم ناجع أكثر من مخرج واحد

ولنعد كشمفا بالنوعيات المختلفة كما يلي

۱ \_ مخرج

۲ \_ منتج

٣ \_ منتج/مخرج

٤ ـ كاتب/مخرج

ه \_ کاتب/منتج

٦ \_ كاتب/منتج/مخرج

ومن الواضع أنه قد يكون للشنخص نفسته خبرات متنوعة في عدد من هذه النوعيات

ويلزم للمخرج مثله مثل قائد السفينة الذي قد يتواجد معهد صاحب السفينة على ظهرها أو قائد الأوركسترا الذي قد يكون بينه وبين

مؤلف الموسيقى تعاون وثيق ، يلزمه أن يتمتع بالمسر تولية الكاملة عن عمله مهما تعدد رؤساؤه الذين يعمل لهم

ان التدخل المباشر في مرحلة التصوير الفعلى للقيام سيوف يسبب كارثة مثلما يحدث عندما يعطى صاحب السفينة أوامر وضادة لاوامر القبطان اثناء حدوث العاصفة أو عندما يظهر مؤلف الموسكيتي فجاة مسكا بعصا قيادة أخرى منافسا قائد الاوكسترا أثناء عزف الكلونسرت

ويقتصر يعض المخرجين دائما والبعض الآخر احيانا على مهمة المخرج فقط ، مثل قائد السفينة أو قائد الأوركسترا لقد اقتصرت مهمة الغالبية العظمى من مخرجى هوليود حقيقة على هذه المهمة لسنوات عديدة أما مرحلة كتابة السيناريو فكان المنتجون هم الذين يسيطرون فيها على كاتبى السيناريو وفي مرحلة ما بعد التصوير كان المنتجون أيضا هم الذين يسيطرون على مركبى الفيلم في مرحلة المونتاج وبذا يعاملون المخرج كفنى متخصص يقتصر عمله على مرحلة التصوير الفعلى للفيلم

وكان يحدث في بعض الحالات أن يتم السماح للمخرج بالتواجد في غرفة المونتاج لفترة محدودة نسبيا ولكن ما أن ينتهى من مرحلة لا تركيب المخرج ، حتى لا يصبح له الحق عن طريق العقد أو خلافه في التظلم اذا ما وجد بعد ذلك أن « تركيب المنتج ، قد أصببح مختلفا تماما ومازال هذا الوضع سائدا حتى يومنا هذا وان كان أقل حدة بما في ذلك حالات الانتاج الدولي الضخم

ويمكننا أن نقول في كلمات أخرى أن مهمة المخرج تختلف اذا ما كان هو المنتج في الوقت نفسه

ويعتمد هذا الكتاب على آراء عدد من صانعى الأفلام ذوى الحبرة ويتضمن هذه الآراء بوفرة مستشهدا بها ولا يعود الاختلاف المتوقع بين هذه الآراء الى اختلاف شخصيات أصحابها فقط بل يعود أيضا الى نوع الحبرة الحاصة بكل منهم

وتعتمد أسس الأساليب الفنية لاخراج أى نوع من الأفلام السينمائية الناطقة على ما هو معروف بده السينما ، الى حسد كبير حيث أن السينما ظهرت ومازالت موجودة بيننا منذ مدة طويلة نسبيا ونجد بالتالى أن حصيلة المعرفة والخبرة المتاحة من خلالها اصبحت أكثر امتدادا

ونضجا عن تلك التي بدأت تتجمع من الابتكارات الالكترونية « الحية » أو المعبأة على شرائط » أو كاسيت »

ويمكن تطبيق أغلب أسس أساليب الاخراج الفنية على جميع وسائل التعبير السمعية البصرية أيا كانت طرق تسجيلها أو ارسالها أو توزيعها، ونجد من وجهة النظر الخلاقة أن الاختلاف بين أنواع مادة الموضوع أكثر اهمية من الاختلاف بين وسائل التسجيل والعرض أمام الجمهور وذلك بالرغم من أن الحجم والتكوين وظروف المشاهدة لدى المتفرجين يمكن أن تدخل في الاعتبار

ان الثغرة الواسعة التي كان يعتقد قصيرو النظر في وجودها في وقت ما بين السينما والتليفزيون تعود الى أسباب تاريخية الى حد ما لقد بدأت السينما صامتة ثم أضيف اليها الصوت ولكن الاذاعة كانت ناطقة ثم أضيف اليها الصورة

وربما كان من السهل التنبؤ بان كلا الوسسيلتين سوف تقتربان تدريجيا من بعضهما في استخدامهما للغة الصورة والصسوت لقد استفادت السسينما من بعض التطورات الفنيسة التي توصل اليها التليفزيون ، ومن الأموال والثروات التي تدفقت من شبكات التليفزيون الضخمة الى شركات الحدمة والتصنيع لقد أفادت معدات الاضاءة المتنقلة والمتطورة وكذا معدات التصوير والمونتاج ، في صناعة الأفلام التسجيلية كما خدمت صانعي « السينما السرية » بصفة خاصة

وتبجد من ناحية أخرى أن صناعة السينما في هوليود وفي العالم كله قد اتبجهت كرد فعل تجاه التليفزيون الى الانتاج الأكبر والأوسع والأعلى صوتا والأكثر ضخامة وهكذا قدمت لنا الأنظمة المختلفة التي تعتبد على فرد الصورة وعلى الشاشة العريضة بما في ذلك نظام سينما سكوب وبانافيزيون وأفلام ٧٠ مم والصوت المجسم وخلافه

وفى الوقت نفسه اتجهت صناعة التليفزيون \_ فيما عدا ما يتعلق بأحداث الرياضة والاحتفالات الرسمية والسياسية \_ الى أن تتناسى ميزتها الأصلية وهى الارسال الفورى ، حتى أصبحت كل مادتها الروائية وأغلب مادتها التسجيلية تسجل حاليا على فيلم أو على شريط مغناطيسى

وبما أن مونتاج الشرائط أصبح الآن متيسرا الى حد كبير يفي بكل

الأغراض ، فقد ازدادت دراما التليفزيون وأعماله الضخمة بعدا عن أساليب. المسرح وقربا من أساليب السينما

ونجد من جهة أخرى حتى بالنسبة للبرامج التليفزيونية التى تستمر للدة ساعة أو أكثر أن تكلفة الاستديو واجراء التدريبات بآلات التصوير مرتفعة جدا حتى أصبحت التدريبات على دراما التليفزيون تتم خارج النظر لعدة أسابيم ثم يتم تسجيلها في يومين أو ثلاثة

ومازالت معدات المونتاج للتليفزيون الملون باهظة التكاليف ولهذا فان تخصيص وقت للمونتاج لأى مخرج محدود تماما بالرغم من أن هذه المعدات تقوم بكل الوظائف المماثلة لما يقوم به جهاز الطبع البصرى

وبعض الأفلام التي تسجل فوتوغرافيا تتم أيضا باستخدام أساليب التليفزيون لقد أصبحت آلات التصوير السينمائي مزودة بنظام الشعاع الفاصل أو بغيره من الأنظمة التي تمكن من مسح صحورة محدد الرؤية المنعكسة مسحا تليفزيونيا بحيث يمكن مشاهدتها على شاشات أجهزة المراقبة التليفزيونية وبحيث يمكن أيضا نقلها على شرائط لأغراض الاذاعة الفورية بعد التسجيل مباشرة أو غرها من الأغراض

فى مثل هذه الحالة يتم تصوير العمل بأسلوب التليفزيون مستخدمين طريقة آلات التصوير المتعددة ويتم مقدما تركيب (مونتاج) الفيلم عمليا بالانتقال من آلة تصوير الى أخرى أثناء التصوير والحل البديل هنا أن تدور آلات التصوير جميعها فى نفس الوقت ثم يتم تركيب الفيلم بعد ذلك ويمكن استخدام احدى هاتين الطريقتين حسبما يكون مناسبا لكل حالة معينة

وسنوف يتم في المستقبل بطبيعة الحال تطبيق طرق أخرى للتسجيل، مثل الطريقة الالكترونية الحرارية

#### • الخلفية التاريخية

لقد اعتدنا في الثقافة الغربية على فكرة أن الانسان يقوم باسهامه الفردى في حصيلة شخصيتنا الثقافية وانه لامر طبيعي أن تجد تشاببا جزئيا بين مهمة المخرج السينمائي ومهمة الفنانين الخلاقين الآخرين بالرغم من أن السينما شكل فني يعتمد الى حد كبير على تعاون جماعي وكان



سرقة التطار العظمى ١٩٠٣ ادوين بورتر

لهذه الفكرة منطقها الحاص في الأيام الأولى للسينما حين كانت أغلد الابتكارات الفنية والتجديدات الحرفية ان لم تكن جميعها ثمر جهود فردية واذا استثنينا استخدام الصوت والألوان فاننا نجد أساسيات مفردات السينما الجمالية قد تم تدوينها قبل ١٩٢٠ من خلاا جهود رجال ذوى قدرات خلاقة خارقة من هيلييس ال جريفيث ومع يلفت الأنظار أننا نجد خلال العشرة سنوات الأولى لتطور السينما أولاتجاهين السائدين في التصور الخلاق كما نجدهما في الأشكال الفني الأخرى وهما الكلاسيكية والرومانسية قد ثبت وجودهما في أعماا الإحرى وهما الكلاسيكية والرومانسية قد ثبت وجودهما في أعماا بورتو قدرته على تحليل مشهد من الحركة الى مكوناته السردية المنطقية بورتو قدرة على تحليل مشهد من الحركة الى مكوناته السردية المنطقية على يخلق منو علاقة صورة أزمن خاصصة بها كان في امكانه أن يحلل المكان داخا الصورة وأن يربط بين عناصره في العمق وكان في امكانه أيضا أ



رحله داخل الآور ۱۸۰۳ جورس میدیید

ربط الصور المنفصلة ببعضها البعض للوصول الى التتابع المغرب فى لزمان والمكان والاحساس كما يمكن القـول بأن بورتر هو مؤسس لشكل السردى حيث أنه كان أول من المستخدم عددا من النحايلات لتى أصبحت بعد ذلك تقاليد ثابتة فى السينما الروائية تحايلات لزالت تعتبر ضرورية حتى اليوم لكى يفهم المتفرجون أى مشهد سردى لدن ما

ما هيلييس الرومانسي فكان له مدخل آخر الى الفيسلم يختلف ختلافا جذريا مدخل مازال الى اليوم بالرغم من الاختلاف في التصور تمثل في أعمال عديد من صانعي الأفلام الشبان المسستقلين لم يكن يلييس يهتم كثيرا بالجانب السردي بقدر اهتمامه بالصورة ذات البعدين لى الشاشة كان يرغب في خلق متعة فورية باستخدام متدابعات من حور سيريالية ( ما فوق الواقع ) دون أي تظاهر بمحاولة خلق الايهام الحيز ذي الإبعاد النلائة وكان أسدوبه مستمدا بطبيعة الحال من تصور

المسرح ومن العروض الجانبية ولكن اهتمامه بالصور ذات المستوى اله من الابتكار والتي كان يستخدمها لاثارة أحاسيس مشاهديه هو ال مهد الطريق أمام صانعي أفلام آخرين من بعده وان تباين أسلوبهم مثل بنويل في المرحلة المبكرة وبرجمان في المرحلة المتوسطة وفيلله في المرحلة الأخرة اذا اكتفينا بذكر ثلاثة فقط

و نجد من ناحية أخرى أن جريفيث قد كشف عام ١٩١٢ في فيلا المذبحة » عن مدى ما تعلمه من بورتو كما أقام الدليل بكل وضوعن مدى قدرته شخصيا على الاضافة لتعريف ما هي الأفلام السينمائية ان تناوله للحيز بكل عمقه وخاصة في مشهد المذبحة يوضح لنا كيا يمكن لآلة التصوير أن تكون سلسة ومعبرة

ه المذبعة ١٩١٢ د و ٠ جريفيد



وبحلول عام ۱۹۲۰ كان الاندفاع نحو الخلق والابداع فى السينما لامريكية قد وصل الى مداه واصبحت الاستديوهات راضية بما وصلت ليه من صيغة سرد أساسية توصلت اليها المرحلة الأولى للسينما مع ضافة مضمون سيل الاستيعاب ينمتع بالصهه التجارية الى حد كبير في هذه الفترة من ازدهار امبراطرريات الاستديوهات الضخمة وشبكات لتوزيع المسيطرة انكمشت مهمة المخرج لأن مجال الانتاج وظروفه صبحت تعنى وجود جيل جديد من الحرفيين المهرة الذين يقومون بأغلب لعمل الذي كان من المعتاد أن يؤديه المخرج واصبح عدد قليسل من لمخرجين العظام هم الذين يمكنهم أن يعملوا متمتعين بمثل الحرية التي لمتمتع بها فلاهرتي أو جريرسون ، وحتى فلاهرتي وجد أنه من المستحيل نيحافظ على موقفه الشخصي من مضمون أفلامه عندما أنخرط في وضع لاستديرهات

نانوك من أهل الشيمال - ١٩٣٢ رويرت فلاهرتي





استغدام جانس للثناشة التسمة الى ثلاثة أجزاء سابئة لفكرة السينواما باكار من عشرين أحد اصحاب التجارب والجددين العظماء \_ 1 م كان عاما الا أنّ صناعة السينها لم تأن مستعدة وتتلد للعديد من الحكاره المبتكرة ، ولم يتم الاعتراف باهمية جانس كمجدد الا في السنوات الاخيرة • ئابليون ١٩٢٧ أبل جانس

وربسا كان اعظم مبتسدى العشرينيسات هو المخرج الفرنسى آبل جانس الذى قدم للعالم فى فيلمه « نابوليون » أول عمل يتم عرضه على ثلات شاشات متلاصقة بوقع مرئى لا نظير له ان عدم الاهتمام بهذا المخرج فى أمريكا الشمالية مثلما تم مع فيجو أيضا قد يعود الى حقيقة أن أغلب مشاهدى السينما فى العالم قد تعودوا فى ذلك الحين على السرد السريم للاحداث ، وليس على التصور المعبر والملاحظات المدققة التى تميزت بها المدرسة الاوربية وكان أحد التطسورات الأخرى فى السينما الاوربية خلال العشرينيات هو ازدياد أهمية تركيب ( مونتاج ) الفيلم انها لمغالطة واضحة يشترك فيها عدد من الكتاب الأمريكين المغرم يدعون أن فترة العشرينيات كانت فترة راحة فيما يتعلق بأساليب المرفة ان العلاقة بين المخرج ومركب الفيلم ( المونتير ) والتى كانت دعامة أساسية فى السينما فى بريطانيا وفى غيرها من دول أوربا تعتمد أساسيا على جهود أيرنشتاين ولا يمكن لاحد أن ينكر أن تطور المونتاج الملاق يعتبر تقدما حرفيا على قدر كبر من الحيوية

وفى ذلك الوقت فى هولبود ( وقد يسرى هذا حتى وقتنا الحالى )
كان المخرج يصور كل لقطة من كل زاوية ممكنة معتمدا على نظرية أنه
عندما يضع كل هذه الكمية بين يدى مركب القبلم قانه فى أغلب الأمر
لابد وأن يحصل على شى، مفيد منها لم تكن فكرة « توقع » المخرج لمرحلة
التركيب مقدما أو فكرة « التركيب المسبق » قد ظهرت على الاطلاق
كان بعيدا عن التصور الأمريكي أن يكون لدى السينمائي فكرة فى ذهنه
عن كيف يمكن أن تقطع لقطة مع لقطة أخرى لكى تخلق علاقة مرئية »
أكثر منها سردية » بالرغم من أن أغلب المخرجين الآن يدعمون فكرة

ولكن هوليوود ـ داخل اطار هذه النوعية التي خلقتها من الأفلام ـ قد أنتجت أفلاما على قدر عال من التفوق الحرفي والفني بالرغم من أن مضمون عدد كبير من هذه الأفلام لا يثير الاهتمام ولا يقدم جديدا ويقع تحت وطأة الاكلشيهات المحفوظة أما المخرجون العظام القلللل في الثلاثينيات والاربعينيات ومن بينهم هيوستون و هوكس فقد تمكنوا من استغلال سيطرتهم التامة على أساليب الحرفة كوسيلة لتقديم رؤياهم الحاصة

وشهدت السنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية تدهور سسينما

الجماهير العريضة الصالح التليفزيون ومازالت صناعة السينما تعانى من هذه الازمة وكان على أصحاب الصالح التجارية أن يواجهوا هذه الازمة حتى يحافظوا على امبراطورياتهم التى كونوها فى العشرينات والثلاثينات وحتى يستعيدوا بسرعة جماهير المتفرجين داخل دور العرض وكان أن بدأوا أولا باستخدام شاشات أعرض وأعرض ثم قدموا فى أفلامهم بعد ذلك العنف الصارخ دون أى تحفظ وأخيرا قدموا المزيد والمزيد من الجنس وخلال هذه الفترة شب جيل جديد يدرك أن وسسيلة التعبير المرثية الالكترونية هى احدى مظاهر حياته الواضحة ان وسيلة التعبير الترفيهية ضئيلة انهم ينظرون الى هذه الوسيلة كجزء من الشكل الترفيهية ضئيلة انهم ينظرون الى هذه الوسيلة كجزء من الشكل العام كجزء من تحديد وتوضيح وجودهم ان الفيسلم والتليفزيون بالنسبة للمخرج الشاب هما الوسيلة التى يمكنه عن طريقها أن يصل بالنسبة للمخرج الشاب هما الوسيلة التى يمكنه عن طريقها أن يصل باستخدام هذه الوسيلة بهدف الابداع أن يضيف الى نوعية الحياة باستخدام هذه الوسيلة بهدف الابداع أن يضيف الى نوعية الحياة التى يحياها الناس من حوله

ونجد في أغلب فنون الإبداع أن العمل الفني الناتج سواء كان رسما أم شعرا أم موسيقي أم نحتا هو حصيلة جهد شخص واحد وغالبا ما يدعوه مزاجه الخاص لأن ينتج في مرسم أو ستديو منعزل وقد يحدث في الواقع أنه قد يفضل أن يمضى أغلب حياته بعيدا عن زملائه في الإنسانية ويلزمه بطبيعة الحال أن تكون مواده الحام في متناول يده، وسواء كان رافائيل أو سيزان فان قراراته تعتمد عليه شخصيا دون أي شك أنه يمضى حياته كلها في تطوير حساسيته الفريدة وبصرف النظر عن مدى تفوقه الحرفي فان نوعية رؤياه الداخلية هي التي ستقوده الما الى العظمة واما الى النسيان

وتتوقف المهارات التي يلزم الفنان أن يطورها وينميها على طاقاته الكامنة المتأصلة فيه الى حد كبير على الرسام أن يتوفر لديه احساس باللون وبالنسيج وبالبناء والايقاع وعلى الموسيقار أن يدرك النوعيات الماثلة في الصياغة الموسيقية ويلزم أن يتوفر للكانب نوع خاص به من الحساسية تجاه بيئته وأن تنفذ رؤياه الى ما وراء ما يمليه تركيب الكلمات في جمل

وبينما يتطلب الأمر في أي عمل فني أن يتوفر لكل صاحب مهنة ـ

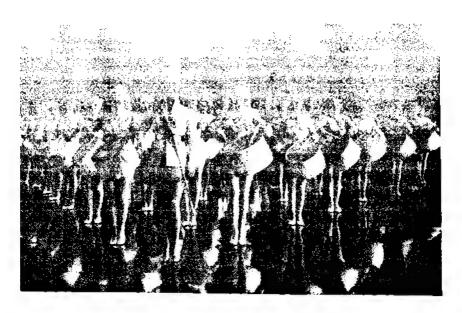
طموح قدر من المهارة في الناحية الآلية نجد أنه من الصعب الفصل بين المهارات الموروثة بعض المهارات يمكن اكتسابها بنجاح ، وبعضها الآخر من المستحيل اكتسابها بالتعليم مالم تكن متوفرة أصلا في الفنان ولكنها راقدة في انتظار من يوقظها

وفى آخر هذا التحليل قد نجد أن توفر الشخصية هو ألزم ها يحتاجه الفنان الشخصية التى تتميز بدافع شديد لا يقاوم للخلق والابداع والتى تتغلب فى سبيل ذلك على المشاكل المتعددة التى قد تظهر لتعوق التعبير الفنى

#### ه مكانة التكنيك

يشعر عدد كبير من الشبان بأن الفيسلم هو وسيلتهم الطبيعية للتمبير أكثر من الكتابة أو الفنون المرثية التقليدية الا أن المشاكل التكنيكية المرتبطة بالشكل السينمائي تبدو وكأنه لا يمكن تخطيها والتمكن منها هناك جامعات ترقد فيها الآلات والمعدات القيمة دون أن يمسسها احد بالكاد وهناك في الوقت نفسه طلبة عديدون يتوقون الى الارتباط بالأفلام وأحد تفسسيرات هذه الظاهرة هو عدم القسدرة على التفاهم والتوافق مع تكنولوجيا صناعة الأفلام ومن الاحتمالات الأخرى أن الطلبة الذين لم يستغلوا فرصة استخدام المعدات ليس لديهم ما يقولونه حقيقة ولا ينظر عدد من المخرجين المحترفين في صباعة السينما الى انفسيم على أنهم متخصصون في دقائق الحرفة أي التفاصيل التكنيكية ومازال الاتجاه السائد هو التقليل من أهمية التكنيك

من المفيد أن تكون لديك معرفة تكنيكية أى بدقائق الحرفة واساليبها ولكن اذا زاد هذا عن حده قد يكون خطرا من الخطر فعلا أن تعطى وزنا أكثر مما يجب للتفاصيل الحرفية في صناعة الأفلام لأنك تكون بهذا كمن يضع العربة أمام الحصان والقاعدة أن دقائق الحرفة في صناعة الأفلام هي الآلات التي تستخدمها ومن المعترف به أنه يجب عليك أن تعرف تماما كيف تستخدم هذه الآلات ولكن غالبا ما تسيطر الآلات وينجذب صانعو الأفلام الشبان الى الامكانيات الحرفية حتى يفقدوا عقولهم من الناحية التكنيكية انهم ينسون أن الأكثر أهميسة هو أن



الباحثون عن اللهب ١٩٣٧ لويد ببكون وندين نوعية الأفلام الاستعراضية الأمريكية المسقولة الى حد كبير للجهود المستركة بين باسبى ببركل ولويد بيكون

يستخدموا دقائق الحرفة التكنيسك كشىء فى خدمتهم لكى يحققوا شيئا عن اعتبارها موجودة كغاية فى حد ذاتها ان المهم هو النسو العضوى المتناسق للفكرة والآلات موجودة لتساعدك على تحقيق تلك الفكرة على المرء أن يفكر وأن يتصور قبل أن يهتم بالأشياء الصغيرة ، (وولف ريللا)

وهناك تعليق يثير الاهتمام قاله يرجى سكوليموفسكى خريج مدرسة الفيلم فى وودج ببولندا عن عمله حتى مرحلة اخراج فيلم الطرف العميق يوضح الى أى مدى يمكن أن تسليطر أساليب المرفة \_ التكنيك \_ على المخرج الشاب

• توجه في أعمالي المبكرة لقطات تتمتع بالصفة السينمائية الى حد كبير ولكنها كانت لمجرد استعراض التكنيك كانت هناك في فيلم



التصار سهل ١٩٦٥ يرجى سكوليموفسكي

« انتصار سهل » بعض اللقطات التي تمتد كل منها سبع أو ثمان دقائق وتتحرك أثناءها آلة التصوير خلال المكان ومع تغيير سرعة التصوير لجرد أننى كنت مفتونا باستخدام آلة التصوير ٠٠كنت من الناحية العقلية مازلت طالبا في مدرسة الفيلم وكانت آلة التصوير شميينا أسكرني حتى الثمالة ،

وكانت صناعة الأفلام قادرة على استيعاب بعض المخرجين الذين أثبتوا وجودهم في وسائل أخرى للتعبير خاصة في المسرح وأخيرا في التليفزيون وكان هؤلاء متمكنين بكل وضوح من النواحي الآلية لنوع معين من الانتاج ولكن ليس من تكنيك صناعة السينما

عندما بدأت لأول مرة في قديم الزمان دخل عدد من مخرجي المسرح صناعة السينما دون أن يعرفوا قدرا كافيا في الواقع عن تكنيك السينما أو عن النواحي الآلية في صناعة الأفلام لقد قمت أنا على

سبيل المثال ، بعمل عدد من الأفلام التعليمية تم تجميعها من أفلام روائية موجودة أصلا وبذا تعلمت شيئا عن التركيب ( المونتاج ) كما عملت بعض الأفلام التسجيلية والاعلانات التجارية وبعض الأفلام القصيرة قبل أن أبدأ أى فيلم روائى طويل و هكذا كنت أعرف قليلا عن بعض الاشياء لا أكثر وكان من الممكن أن يقوم الفنيون بتغطية أى نقص لدى هؤلاء المخرجين لأن هوليوود كانت تريد الاشخاص الذين يمكنهم أن يتعاملوا مع الممثلين أو لأن هوليوود كانت تريد الاشخاص ذوى الصيت الواسع في الاذاعة ، (جوزيف لوزي)

#### الفيلم والتمويل

تسدى عملية تقدير تكاليف أى فيلم ب وضع الميزانية » وهى بالنسبة للفيلم الروائى الضخم مهمة تتطلب خبرة عالية كما تتطلب الاستعانة بمحاسب انتاج خبير أو مدير للانتاج

والمشكلة الأساسية التي تواجه المخرج الشاب عند تقدير تكاليف فيلمه هي خطورة أن يبخس تقدير النقود التي يلزمه أن ينفقها بعد أن ينتهى من التصوير لم يكتب لكثير من الأفلام التي تسلمي بالأفلام التجريبية أن ترى النور لأن الاعتمادات المالية المخصصة لها كانت تنضب قبل أن يتمكن أحد من تغطية تكاليف ضروريات ما بعد التنفيذ

كما نجد فى الوقت نفسه أن المهولين الذين تنقصهم الحبرة والذين غالبا ما يدعمون سينمائين تنقصهم الحبرة أيضا لا يدركون كم تكلفهم تكملة فيلم الى آخر مراحله انهم غالبا ما يميلون الى الاعتقاد بأنه بمجرد توريد النقود لشراء الفيلم الخام وتغطية تكاليف التحميض والطبع مع دفع المصاريف الجارية والمرتبات عن مرحلة التصوير فانهم يكونون قد قاموا بكل ما هو مطلوب منهم

وتزداد خطورة هذه المشكلة كلما كان تنفيذ الافلام سيتم خارج ستديو مستقر في أموره ان أغلب تكاليف الانهاء والتشطيب تدخل ضمن نوع ما من الصفقة الشاملة، التي يتفق عليها الموزع الكبير مع الأستديو الكبير وعندما يكون المطلوب هو تأجير غرف المونتاج وقاعات تسجيل الموسيقي وما الى تسجيل الموسيقي وما الى

ذلك كل منها على انفراد فأن التكاليف تزيد نسبيا ويكون من الصعب تقديرها

وفي الوقت نفسه يجب أن يدرك المرء ما وراء التسهيلات «الرخيصة». قد يحصل الانتاج مبلا على تسهيلات لتسجيل الصوت من شركة ما بنصف التكلفة عن كل ساعة عما تعرضه شركة أخرى واذا كانت الشركة الأولى غير كف، وأجهزتها لا تفى بالمطلوب فقد يزداد الوقت الى ثلاثة أضعاف المدة الكافية أصلا لاتهاء المهمة وتكون النتيجة أقل بكثير من حيث الجودة مما يمكن الحصول عليه من الشركة « الأغلى »

ولكن العقبة الاولى التي تواجه السينمائي هي الحصول على المال الكافي لتعطية التكاليف خلال مرحلة التحضير

وغالبا ما يضطر المبتدى، (ما لم يكن له عم على قدر كاف من الثراء) الى اجتياز هذه المرحلة بدون ميزانية أو بميزانية واهية جدا وذلك بأن يستغل طاقاته هو وطاقات أصدقائه ولا يتطلب هذا مند ثقة هائلة بالموضوع فقط بل يتطلب أيضا أن تكون لديه الموهبة لكى يوحى بجزء من هذه الثقة الى الآخرين وسوف تتيسر الأمور أمامه اذا كأن قادرا على تقديم السيناريو مصحوبا بالميزانية والجدول الزمنى للتنفيذ بوضوح ومكتوب على الآلة الكاتبة وبأسلوب رجال الأعمال

ولا يمكن تفادى الأسعار المرتفعة نسبيا للانتاج وعلى المخرج اذا أن يكون له عقل صالح لادارة الأعمال حتى يساير هذه الظروف واذا كان يعمل لحساب ستديو تجارى فان مسبونيته الأونى لن تكون له ادراكه اعنى شخصيا بل تكون حيال المنتجين الذين سيكون كل هميم أن يقدم لهم سلعة يمكن بيعها دون أن يتخطى الميزانية أما اذا كان المخرج يعمل لحسابه هو كسينمائي خاص فما لم يكن مستعدا لكى ينفق مبالغ طائلة على الفيلم الخام والمعدات فعليه أن يبحب بنفسه عن سوق خاص لتسويق فيلمه قد تكون هذه مهمة موحدة من حيث عدة اعتبارات أكثر مما في حالة العمل لحساب ستديو سينمائي وفي اعتبارات أكثر مما في حالة العمل لحساب ستديو سينمائي وفي صانع الأفلام الذي يتضور جوعا في حجرة تحت السقف العلوى المائل صانع الأفلام الذي يتضور جوعا في حجرة تحت السقف العلوى المائل هي مجرد تخريف رومانسي مثل صورة الرسام الذي يعيش مضطرا في فقر حدة على الأبحة التجارية الموفقة فقر حدة على الأبحة التجارية الموفقة فقر حدة على الأبحة التجارية الموفقة فقر حدة على الأبحة المونة المونقة المونة المونقة المونة المونقة المونة ا



کرومویل ۱۹۷۰ کین هیوز



« كيف كسبت الرب - ١٩٦٧ ريتشارد ليستر

والقدرة على أن يبيع أعماله والمخرج الشباب الذي يمكنه أن يقدم أفلاما على مستوى حرفي سليم وأن يستحوذ على انتباء المتفرجين يمكنه أن يجد التمويل اللازم إذا ما أعطى الأمر الوقت الكافي له

ان اعداد الفیلم یستفرق کمیة هائلة من الوقت اکثر کثیرا مما خلاقة ، مادمت مکلفا بتدبیر التمویل قبل أن تنهمك فی تطویر السیناریو خلاقة ، مادمت مکلفا بتدبیر التمویل قبل أن تنهمك فی تطویر السیناریو لا یمکنك فی الواقع أن تسترسل فی مراحل کتابة السیناریو الا عندما ثتاکد من أنك سعوف تصنع الفیلم لقد أخذت مهمة اعداد الافلام تزداد صعوبة من حین لآخر واذا کانت هذه المهمة شاقة بالنسبة لاشخاص الله مکانتهم المعروفة مثل کین هیوز و ریتشوارد لیسمتی ، یمکنك اذن ان تقدر کم هی شاقة بالنسبة لمخرج أصغر شأنا ان شخصا مثل هیوز يظل يحمل الفكرة فی رأسه سمنوات عدیدة قبل أن ینتهی به الامر الی تنفیذها لقد استسر هیوز یامل فی تنفیذ فیلم « کرومویل » كمة ست سنوات قبل أن یصل الی اثارة اهتمام شخص ما یتضح من هذا أن قدرا کبیرا من وقت المخرج ینقضی فی محاولة اقناع أشخاص آخرین یجلسون الی مکاتبهم بأنهم یجب أن یتیحوا له أن یصنع الفیلم الذی یریده »

على المخرج الناجع أن يحافظ على تكامله الفنى في نفس الوقت الذي يحاول فيه أن يقوم بمهمة أقرب ما تكون الى المكر والتحايل انه تركيبة عبيبة من الإحساسات الفنية والتجارية في وقت واحد لقد فطنت صناعة الأفلام الى طبيعتها المزدوجة منذ الأيام الأولى عنهما انتصر انشاء الاستديوهات الكبيرة على الطاقات الفنية والتجارية المحهودة لأى فرد أو حتى لأى وحدة انتاج صغيرة انها لحقيقة مؤسفة أن ذلك التزاوج بين الصيغة الفنية والأساليب الصناعية للانتاج لم يستفد منه عمالقة الفن أي ذلك الوقت الا قليلا لقد سار جريفيث في انحدار طويل بعد انكان عبقرى السينما الامريكية وصاحب الابتكارات العظيمة وأصبح عدد صانعي الأفلام الذين يمكنهم أن يقدموا أفلاما لها قيمة باقية قليلا جدا بالرغم من أن عددا منهم أظير عبقرية خاصة في التغلب على الامكانيات التكنيكية المحدودة التي كانت تفرضيا الاستديوهات أو صناعة الأفلام الذيبة الفورية على الجماهر

ولا مبرر هنا لمناقشة ما اذا كان للمصالح التجارية القوية انتى حدت للافلام السينمائية مسارها تأثير مفيد أم ضار لقد جندت هذه الصناعة رجالا كانت تتوقع منهم تنمية مصالحها التجارية ومن حسن الحظ أن بعضيم كان قادرا على تقديم أفلام رائعة كما جمعت صمناعة السينما جيشا هائلا من الفنيين والحرفيين كان من الضرورى فى ذلك الوقت لاستخدام المعدات الثقيلة أما الآن فيلزم عدد قليل منهم حيث أصبحت المعدات الحديثة أسهل فى الحمل وبقى عدد الفنيين كما هو ولكن للأسف لم يستمر حجم العمل على ما كان عليه ان البطالة تصل الى حوال ٥٠ فى المائة تزيد عنها أحيانا وتقل أحيانا أخرى وذلك فى الولايات المتحدة وفى بريطانيا وبطبيعة الحال يتجه ولاء الاتحادات والنقابات الى أعضائها وبالتالى يحددون أو يمنعون دخول أعضاء جدد الى هذه الصناعة وبذا أصبحت المسكلة المباشرة والعملية أمام صانعى الأفلام هذه القضية تواجه أيضا عددا من المخرجين ذوى المكانة المعترف بها وأحد مؤلاء هو جوزيف لوزى

لا أعرف ماذا أقول للشبان لأننى لا أعرف كيف يبدأون هذه بالنسبة لى هى أصعب مشكلة ولا أقصد كيف يبدأون الاخراج لأن أكثرهم على جانب كبير من الموهبة ولكننى أتعجب كيف سيحصلون على فرصة البده فى هذا الوضع السى، ولو حتى تحت التمرين هناك كثير من الشبان الذين يعرفون الكثير عن الأفلام ولكن لا توجد أمامهم أى فرصة للبد، على الاطلاق، لقد تعرفت على عدد كبير من الاشخاص المرحوبين الذين لن يدخلوا صناعة السينما ولا حتى السينما السرية الا اذا عاشوا على الكفاف لعدة سنوات وشقوا طريقهم بكل كفاح ،

والمعضلة الاساسية أمام صانع الفيلم الشاب هى كيف يستمر فى الوجود فى هذا الوضع الراهن ان محاولته العمل مع مخرج له مكانته داخل الصناعة تعد مستحيلة بسبب قيود الاتحادات والحقيقة أن عدد الافلام التى يتم تنفيذها حاليا قليل نسبيا وأن يصبح السينمائى مستقلا هى فكرة جيدة ولكنها غير عملية ما لم يكن ميسورا له الحصول. على معدات من الدرجة الأولى وله حساب واف فى أحد البنوك

#### • التعاون

من المعتاد هذه الأيام الاشسارة الى مخرجي الأفلام باصطلاح « صانعي الأفلام » وهذا الاصطلاح يعبر عن مهمة المخرج كمؤلف كما يوحى وراء هذا بمهمة متغيرة في هواجهة النواحي الفنية والآلية في جميع مراحل الانتاج كما يوحى هذا الاصطلاح أيضا بعلاقة حميمة واتصال اليف مع كل الغنيين الذين يعملون في وحدة انتاج الفيلم والعمليات الفنية المرتبطة به ﴿ وَبِالرَّغُمُّ مِنَ أَنَّهُ مِنَ المُمَكِّنَ فَعَلَّا لَمُحْرَجُ مُحْدُودُ الْخَبَّرَةُ بِالْأَسَالِيبِ الأساسية لحرفة انتاج الأفلام أن يخرج بنجاح في ظروف الاستديوهات المستقرة ( بشرط أن يكون لديه ما يقوله بطبيعة الحال ) فإن الاتجاه الآن أن المخرجين يريدون أن يكونوا أكثر علما بالنواحي الفنية لجميع عمليات الانتاج حتى أعضاء المدرسية المعترف بمكانتها من أمثال جوزيف لوزى يقدرون قيمة المساعدة والتعاون مع متخصصين والتي غالبا ما تنير المشاكل مع الاتحادات المختصة وأحد الصفات الأساسية في المخرج الجيد أن يكون متعاونا ، ناجحا مهما كانت ظروف عمله واذا كان الفيلم قد تم تصوره في ذهن المخرج فان أولئك الذين عليه أن يعمل معهم أما أن يضيفوا إلى تطوير الفكرة ونموها وأما أن يجعلوا من حياته جحيما ويرى جون شليستجر أن هذه من أخطر مشاكل المخرج

اهم صعوبة امام أى صانع أفلام هى أن يتعلم كيف يحافظ على الهدف الأصلى لفكرته وأن يتمكن من نقلها الى الفيلم خلال التعساون الذى لا مفر منه مع مجموعة من الناس وتتضمن هذه المجموعة رجال المكتب الأول والرجال المسئولين عن الاشراف على الانتاج والمشلين والفنيين انهم جميعا يشكلون نوعيات مختلفة تلزم لكل منها معاملة مختلفة والأمر بطبيعة الحال أسهل فى حالة وحدات العمل الصغيرة وربما فى الأفلام التسجيلية وهى الطريق الذى بدأت منه ان التعامل مع طاقم يتكون من أربعة رجال أسهل منه مع طاقم من ثلاثين رجلا ان المشكلة التى التقى بها دائما هى تجنب أن تدع مشاكل الناس حولك تؤثر عليك بالقدر الذى يجعلك تغير ما كنت تنوى أن تقعله من الهم جدا أن تتعلم كيف تقاوم هذه الضغوط ع

ومادام المرء مدركا لهذه الخطورة فمن الضرورى أيضا أن يقدد الاستهام الذي يمكن لكل فرد من أفراد الوحدة أن يقدمه للعمل ككل

يجب عليك كمخرج أن تشرك كل شخص في عملية الخلق والابداع ويمكننا أن نقول أن آلة التصبوير هي قلمك يجب أن تعرف تعاما ما تريد (والفنيون يحبون أن يعملوا مع المخرج الذي يعرف بالضبط ما يريد) ولكنك تحصل على المزيد من ابداع الناس ببث روح التعاون أكثر مما تحصل عليه بفضل الاسلام الدكتاتورية «سيدني كول)

لا يوجد ما هو أسوأ من وجود دكتاتور كامل في موقع التصوير ولم يسبق لى أن قمت بهذا الدور الانني أجد دائما أن روح التعاون هي الحل الصحى ان السينما أساسا عبارة عن وسيلة تعبير تعاونية ، (جون شليسنجو)

وبعد أن يستقر المخرج على وضع آلة التصوير يمكنه أن يطلب النصيحة ممن حوله لمساعدته على الوصول الى التأثير الذى يريده وعليه في الوقت نفسه ألا يعطى احساسا بأنه غير متأكد مما يريد

لا تذهب أبدا الى المصور لتقول له ما رأيك يا جورج هل نجعل الاضاءة من الطبقة المنخفضة أم من الطبقة العالية ؟ هل يجب أن يرقد الممثل أم يظل واقفا ؟ ، ان فعلت ذلك فقد انتهى أمرك فورا لأن كل شخص سيحاول أن يسيطر على الموقف عندئذ هناك مخرج واحد فقط وكلما شعر من حولك أنك المخرج الذي يعرف ما يريده كلما أمكنك أن تشرك الآخرين معك في عملية الابداع » (جيم كلارك)

مناك أوقات تصبح فيها أى محاولة لتغطية العجز الفنى عند المرء ذات نتائج وخيمة

عرفت ذات مرة مخرجا مسرحیا ذهب الی هولیسود فی مهسة ضخمة وکنا نستخدم آلات تصویر مارکة میتشبیل وکان علینا أن نحرك شیئا فیها لکی نری المنظر عندما ننظر خلالها وفی أثناء التصویر الفعلی کنا نحرك نفس الشیء فلا یمکننا أن نری من خلال الفیلم الا اذا ضبطنا الرؤیة من حیث المرایا المرکبة بداخله لکی نحصل علی الصورة وأنا دائما اراجع كل لقطة بدون استثناء واذا لم یقم المصور بتحریك ذلك الشیء فانك لن تری شیئا عندما تنظر خلال ذلك الثقب (یمکنك أن تری خلال محدد الرؤیة ولكن النتیجة لیست دقیقة) وكان هذا المخرج بالذات لا یعترف بأنه لا یعرف شیئا عن السینما، ولم یكن طاقم

الفنيين يحبونه على الاطلاق وفى أول يوم جلس وقال أنه يريد أن يراجع كل زاوية تصوير وكانت تبدو عليه الجرأة والوقاحة فلم يحرك المصور ذلك الشيء وكان كل الموجودين فى مكان التصوير يعرفون تعاما أن المخرج كان ينظر من خلال ثقب لا يمكن أن يرى شيئا خلاله ولم يقل المخرج أى شيء ولم يسأل لماذا لم ير شبيئا وانما قال بكل مساطة هذا جيد ، واستمر طوال تنفيذ الفيلم ينظر خلال ثقب لا يتيح له أى رؤية ولم يطلب منه أحد بعد ذلك أن يخرج فيلما ثانيا واصبح بعد ذلك أضحوكة هوليوود ، (جوزيف لوزي)

ان الاخراج الناجع عبارة عن موقف ذهنى ولا توجد قاعدة توضيع للمخرج كيف يتعامل مع الناس

د ان الاخراج يعتمد على ٦٠ فى المائة لباقة وحسن تدبير وعلى فى المائة خبرة ودراية ان كمية القدرة والموهبة المطلوب توفرها لكى تخرج لقطة أو فيلما بأكمله ترتبط الى حد ما بالاحساس الذى يمكنك أن تخلقه فى مكان التصوير وأن تنقله الى كل من حولك انهم محترفون الى حد كبير ويتقاضون أجورا مرتفعة وأكثرهم يتميز بخبرة طويلة واذا أردت منهم المساعدة فهذا هو سبب وجودهم فى هذا المكان اننا حميعا تحتاج لمساعدة فى وقت أو آخر ، (جيم كلارك)

#### . التحضير

« تنحصر أغلب نقط الضعف عند المخرج الشاب بالنسبة فجميع نواحى انتاج الفيلم السينمائى فى أنه لا يكون مستقر الرأى بانقدر الكافى فى مرحلة التحضير التى تسبق وقت التصوير وكما هو الحال فى محاولة أى عمل خلاق أرى أن يكون الشخص فى مستهل العمل متأكدا تماما مما ينوى أن يفعله ثم يبحث بعد ذلك عن أكثر طريقة فعالة لتنفيذه » (ديللا)

ان تطوير السيناريو وهو ما سنناقشه بالكامل في الفصل التالى ، هو مفتاح تحضير أى موضوع للتصوير ولكن هناك أيضا عدة انشطة أخرى حيوية في مرحلة التخطيط يجب أن يوليها المخرج حقها الوافي من الرقت والجهسد وحتى في حالة التنظيمات الكبيرة كما في شركات التليفزيون فلا يمكن للمخرج أن يترك هذه النواحي من صناعة الغيلم للاقسام المختصة وفي أيامنا هذه لا يحتمل أن يجد المخرج الشاب سواء كان مقدما على عمل فيلم روائي أو تسجيلي أي هيئة تدعمه ، خاصة في مراحل العمل المبكرة وقد لا يجد حتى مكتبا يعمل فيه ،

ويتكون فريق التخطيط الأولى عادة من المنتج والمخرج وينضم اليهم في حالة الأفلام الروائية المدير الفني ( مصمم المناظر ) واذا كان شخص واحد ينوى أن يتولى مهمة الانتاج والإخراج فان موقفه يصبع

آكثر صعوبة حقيقة وعليه أن كان حكيما أن يستعين بمدير أنتاج يمكنه الاعتماد عليه بمجرد سماح الميزانية بذلك

وأيا كانت الحال فعلى الفريق أن يستخدم سكرتيرا ذا خبرة (أو سكرتيرة) من مرحلة مبكرة جدا لكى يتولى كتابة السيناريو على الآلة الكاتبة ويتحمل العب، المتزايد من المكالمات التليفونية والمراسلات وخلافه

والأنشطة التحضيرية الرئيسية بخلاف اعداد السيناريو هي وضع الميزانية (تقدير التكاليف) الجداول الزمنية (برنامج ترتيب التصوير للفيلم كله) استكمال الفريق (التعاقد مع الفنيين) توزيع الأدوار (التعاقد مع المثلين) تحضير خلفيات الفيلم (البحث عن أماكن النصوير الحارجي وتدبير تأجيرها أو الحسول على تصاريح للتصوير بداخلها، وتصميم الملابس والحصول على مكملات المناظر (الاكسسوارات) وتأجير الاستديو وتصميم المناظر)

#### • نسبة التصوير

تسببة التصوير هي النسبة بين كبية الفيسلم الخام المستخدم في تصوير الفيلم وطول الفيلم في صورته النهائية عند تسليمه للتوزيع

قبثلا اذا خصص لمخرج ﴿ قدم (أى حوالى ١٢ متر) من الفيلم الخام من مقاس ٣٥ مم لفيلم يستغرق عرضه ساعة ونصف الساعة فان النسبة تصبح ٥ ( لأن كل ٩٠ قدم من الفيلم الخام مقاس ٣٥ مم = دقيقة واحدة بالضبط فتكون كل كمية الفيلم الخام معادلة لحوالى ٤٥٠ دقيقة ومدة العرض النهائية ٩٠ دقيقة )

وفى أغلب الأفلام الروائية حيث يتم التفاوض على ضمانات أنهاء الفيلم غالبا ما يتضمن العقد نصا خاصا بنسبة التصوير المسموحة للمخرج وعلى المخرج أن يوقع بنفسه على وثيقة تضمن أنه يمكنه أن يكمل الفيلم بالنسبة المنصوص عنها للتصوير ومن البديهي أن بعض المخرجين بحكم طبيعتهم وتدريبهم ومزاجهم الشخصي يطلبون التحرر من هذه النسبة عن سواهم وفي حالات الانتاج الاقتصادي يدخل في الاعتبار

وجود سنجل لأعمال المخرج من حيث نسبة التصوير في أفلامه السابقة (أو عدم وجوده) قبل توقيم العقد

وكلما قلت ميزانية الفيلم كلما زادت نسبيا تكاليف الفيلم الخام ومصاريف المعمل أما في حالة انتاج الافلام الباهظة ذات الميزانيات الضخمة وذلك لارتفاع المرتبات التي يتقاضاها الاداريون وايجاد الاستديوهات وخلافه فمن الارخص هنا المغامرة باستخدام كمية أكبر من الفيلم الخام في آلة التصوير عن تخصيص وقت أطول للتحضيير وللتدريبات

أما بالنسبة لمخرج الفيلم التجريبي الذي غالبا ما يعتمد على ميزانية ضنيلة فان تكلفة الفيلم الحام تصبح حرجة تماما ومع ذلك فقد تقوده قلة خبرته شخصيا الى تبديد جزء من الفيلم الخام دون أي ضرورة

وتعتمد العوامل التى تتحكم فى نسبة التصوير على نوعية الفيلم وعلى احتمالات الميزانية العامة التى يمكن أن يوفرها المنتج أو الممول والفيلم الذى يتطلب أطوالا من العمل التسبجيلي الذى لا يمكن تخطيطه مقدما أو يضم مشاهد لها طابع تسبجيلي تلزمه نسبة أكبر عن الغيلم الذى يتم تنفيذه داخل الاستديو وفق سيناريو محكم واذا كانت نسبة التصوير المتفق عليها منخفضة تماما كأن تكون ٤ ١ فان هذه الحقيقة سوف تؤثر على نوع السيناريو الذى يستند اليه المخرج فى التصوير على المغرج عندئذ أن يستغنى عن رفاهية استخدام اللقطات الرئيسية البنائية التى تقدم له كثيرا من التعطيسة وفيما يلى يوضسح ييرجى ممكوليهوفسكى العلاقة بين نسبة التصوير والسيناريو من خلال حدينه عن مشاكل الاخراج فى بولندا

أكثر البنود تكلفة في بولندا هو الفيلم الحام الآنه مستورد ولضغط المصروفات لا يسمح للمخرج الا بنسبة تصوير ١٠٠ ولا يعتمه أسلوب التصوير على اللقطة الرئيسية التي تضمن التغطية بل على المخرج أن يصل في تخطيطه الى التصور النهائي بعد التقطيع قبل أن يبدأ التصوير وكل وضع لآلة التصوير هو ما يريد المخرج أن يزاه في الصورة النهائية بعد التركيب ويعد كل مخرج سيناريو ليصف في الصورة النهائية بعد التركيب ويعد كل مخرج سيناريو ليصف تدفق الأحداث وسيناريو آخر ليصف كل وضع لآلة التصوير بالنسبة للمكان والمشلين وهو يعرف تماما أين تبدأ اللقطة وأين تنتهيء ولا يمكنه أن يصور لقطة رئيسية ،

وارتباط المخرج بنسبة تصوير محكمة لها على الأقل ميزة آخرى. سبوى الميزة الاقتصادية ان الموقف يجبره على أن يدرس كل مشهد مقدما والى أبعد مدى ولقد نمكن سكوليموفسكى في مرحلة تالية أن يخرج فيلم « الطرف العميق » في انجلترا والمانيا بنسبة ٧ ١ مصورا ٨٠٪ من الفيلم بآلة تصوير محمولة على اليد ولكن نتيجة للقيدود السابقة التي كان يعمل في ظلها من قبل أمكنه أن يصور عددا من اللقطات من مرة واحدة فقط بعد اجراء تدريب شامل

وعادة ما يسمع المخرج التسجيلي لنفسه بنسبة تصوير أعلى تصل أحيانا إلى ٢٠ ١ ولا يبرر هذا فقط مضمون مادة الموضوع والاحتياج لمزيد من المرونة بل يبرره أيضا أن تكاليفه الكاملة تتضمن من الأتعاب الادارية ما يقل كثيرا عن مثيلها في الفيلم الروائي وهذا يسمع له بأن يكون أكثر تساهلا فيما يتعلق بكمية الفيلم الخام

ويجب الاتفاق على نوع الفيلم الخام الذى يلزم استخدامه من عده المرحلة المبكرة وهل يكون الفيلم الخام بالألوان أم بالأبيض والأسود من مقاس ١٦ مم أم ٣٥ مم كل هـنذا يتوقف على الموضوع والميزانية وعلى الأسلوب العام للفيلم وبما أن التليفزيون حاليا هو أكبر مستغل للأفلام فاننا نجد أن أغلب شركات الانتاج تخطط لأفلامها وفي اعتبارها أسواق التليفزيون منذ البداية ويضع هذا قيدا جماليا على المخرج الذي يحب التصوير بالأبيض والاسود مثلا فقد استحوذت الأفلام الملونة على جميع أسواق التليفزيون والسينما التجارية

#### • اختيار طاقم الغنيين

المنتج هو المسئول في النهاية عن مزج المقومات لكي يحصل على فيلم ناجع ، الا انه بطبيعة الحال يعمل على صلة وثيقة مع المخرج في اختيار طاقم الفنيين واذا كان المخرج هو المنتج ايضا فعليه أن يتولى هذه المسئولية بنفسه ومن المحتمل أن يكون للموزعين أو المولين حق الموافقة أو الاعتراض حسب نصوص العقد على التعاقد مع الفنيين الرئيسيين وهو حق يحتمل أن يمارسوه أقل مما يمارسون حقهم في الموافقة على اختيار الممثلين ( الا في حالة اختيار المخرج نفسه ) ومع

هذا اذا كانت ميزانية الفيلم ضيئيلة فقد يضغطون من جهتهم ليتم التداقد مع مصور يعتبرونه سريعا » أو مع مصمم مناظر يعتقدون أنه مقتصه »

واذا كانت ميزانية الانتاج ضخمة فقد يفضلون مصورا له سمعة حسنة ، أو لأن الممثلة الأولى تطلبه بالذات وقد يصرون على مصمم مناظر معين خاصة اذا كان الفيلم يشكل جزءا من سلسلة افلام تدور حول شخصية رئيسية معينة مثل جيمس بوند أو من المعوقع أن يلزم باسلوب معين

ولقد قلت في هذه الأيام عادة أن تتولى الانتاج نفس الشركة التي تملك الاستديوهات ولكن اذا حدث هذا فمن الطبيعي أن يكون هناك ضغط قوى على المخرج لكي يستخدم الفنيين الذين يرتبطون بالشركة أصلا بعقود مستمرة ولا شك أن الذين يصنعون أفلاها تليفزيونية يتعرضون أيضا لمثل هذا الضغط

واذا وضعنا فى الاعتبار مدى الحاجة الى التعاون والشعور الطيب بين الفنين فى مكان التصوير لأدركنا بوضوح مدى الحاجه الى ضرورة اختيار طاقم الفنين بمنتهى العناية

وللمخرجين مواقف مختلفة فيما يتعلق باختيار الصبور ودصمم المناظر ومركب الفيلم ( المونتير ) ولكن هناك اتجاه عام لاستخدام الاشخاص المعروفين الذين يمكنهم أن يتفهموا أنكار المخرج الرئيسية لقد كانت العلاقات الوطيدة دائما بين مخرج الفيلم وبين واحد أو أكثر من أفراد الوحدة من العلامات المميزة في عديد من الأفلام العظيمة من علاقة جريفيث مع بيلي بيتزر الى علاقة جوزيف لوزى مع ريتشاماده علاقة جريفيث مع بيلي بيتزر الى علاقة جوزيف لوزى مع ريتشاماده ماكدونالد ، ثم تفضيله لدوجلاس سملوكومب وجيرى فيشر كمديرى

وفيما يلى يصف تشعارتس كرايتون الذي عمل أيضا مع سلوكومب، علاقتهما بهذه الطربقة

لقد عمل سلوكوهب دائما مع نفس المصور عندما عملت معهما أخيرا ذكرنى ذلك بأيام استديرهات ايلنج والعلاقة بين المؤلف والمنتج والمخرج وقتئذ كنا دائما نناتش أفكارنا بالتفصيل ولكن عناك عددا

م مديرى التصوير الذين لا يتدخلون فى عمل المصورين الذين يعملون معهم انهم يتركونهم لتشغيل آلة التصوير واذا حدثت أى مسكلة فعلى المخرج أن يحلها مع المصور وكنا فى النهاية فى غالب الأمر نشرك مدير التصوير معنا فى المشكلة باختصار يمكنك أن توفر الكنير من الوقت اذا كنت تعمل مع أشخاص راغبين فعلا فى التواصل والتفاهم فيما بينهم » ادا

ومن جهة أخرى فلا وقت هناك لمراعاة البروتوكول وتسلسل الرتب ولا يتوقع أحد من المخرج أثناء تصوير الفيلم أن ينقل كل رغباته المباشرة أو تعليماته الى المصور عن طريق مدير التصوير يجب أن يكون المخرج والمصور على اتصال مباشر

واختيار مركب الفيلم ( انونتير ) له أهمية قصوى ، حيث أن المركب هو الذى سيمنح الفيلم تدرجاته النهائية من حيث الايقاع والبناء وهناك انجاء متزايد حاليا لأن يقلل المغرج المعاصر من مدى الاسهام الخلاق الذى يقدمه مركب الفيلم ، وذلك بأن يتخذ المغرج بنفسه أكثر القرارات الحاسمة في عرفة التركيب ( وبالرغم من ذلك قمما يثير الاهتمام أن المحظ الاعتراف الواضح بفضل ديد الين في عناوين فيلم آرثر بن «الرجل الكبير اتصغير» ) ولكن مهما كانت براعة المخرج الى أن يصل بفيلمه الى مرحلة التركيب فان المركب السيء أو غير الملائم قد يسبب مشاكل حقيقية

« لاقينا في فيلم « راعي بقر منتصف الليل » صعوبات شديدة في البكرتين الأولتين لأن النتيجة لم تكن مرضية على الاطلاق كانت هناك خلافات عنيفة بين مركب الفيلم وبيني ، فطلبت من جيهس كلارك أن يحضر من انجلترا ليقدم لنا نصائحه وكنت في مأزق حاد لقد أعدنا التقطيع والتركيب بعدة طرق مختلفة بحيث لم أعد أفهم سببا لعدم وصولنا ال حل • كنت في مسيس الحاجة الى عقل مبدع في التركيب لكي أعمل معه لقد أعدنا البكرتين الاولتين الى مجرد لقطات من الطبعة السريعة الأولى وبدأنا المجهود من أوله ان هذا الأمر يحدث أحيانا » (شمليهمنجر) •

ولقد تسبب مشهد الحفلة من الفيلم نفسه في اثارة مشاكل هائلة خاصة بالتركيب اذ كان عليهم أن يركبوا مشهدا يستغرق على الشاشة بضعة دقائق من أطوال مصورة مدتها ثلاث ساعات ونصف

وإذا كان لدى المخرج فكرة واضحة عن الايقاع الذى يحاول الوصول اليه من خلال التصوير ، فأن ذلك سوف يساعد مركب الفيلم الى حد بعيد في المراحل التالية وعلى المخرج بطبيعة الحال أن يعرف السرعة التي يجب أن يتصف بها كل مشهد حتى يمكنه أن يقود المناين ، وبالاضافة الى هذا يجب على المخرج أن يدرك الثقل المرئى الذي يمكن أن تسهم به كل صورة في الندفق العام للفيلم

« في مرحلة التحضير يكون لدى تصور واف للجو والتوقيت الخاصين بالفيلم عندما يكتمل ووجود الفيلم بصفة عامة يعتمد على الصورة والزمن ، وعلى المخرج أن يدرك أى ثقل سيتوفر لكل صورة وبالمثل عليك أن تعرف حسب مقتضيات الموضحوع أى نوع من الاحساس بالوقت سيكتسبه كل مشهد أو منظر وعندما أصور مشهدا فاني أفعل ذلك وعنصر الوقت في مخيلتي وأحيانا يكون هذا المشهد بطينا نسبيا ولا بتطلب الا القليل من التركيب (المونتاج) ومن جهة أخرى اذا كنت ارى أن يكون سريعا عنيفا فانني أصوره مع مراعاة استيفاء التغطية الى حد كبير اننى مدرك دائما لما يجب أن يكون عليه الفيلم من ابقاع وتوقيت ، (كول)

وقد تكون احدى المساكل التي تعرض للمخرج في مرحلة التركيب مى ائتلافه مع الموضوع يكون المخرج على صلة وثيقة بالفيلم لمدة تصل الى الملائة أو أربعة شهور وكما يساعد الرسام لكي يرى رسمه من منظور أفضل أن يرجع الى الوراء بعيدا عن اللوحة من ان لآخر كذلك يلزم المخرج أن يبتعد عن فيلمه كلما أمكنه ذلك ويعبر جون شعليصشجي عن دنده النقطة فيما يل

ه من الصعوبة به كان أن تقوم بتركيب فيلم شاهدت لقطاته أكثر مما يجب قد يحدث أن تكره الفيلم تماما وقد يؤدى بك هذا لسر الحظ الى استبعاد أجزاء لم يكن من اللازم استبعادها من السهل فى هذه الحالة أن تفقد وؤياك يجب أن تتذكر باستمرار الموضوعية الاولى التى كانت لديك خسلال مرحلة التركيب الأولى ليس من السهل أن تحافظ على موضوعيتك لفيلم استمريت فى العمل فيه لفترة طويلة ويحدث أحيانا فى مراحل الكتابة أن أكره ما سبق أن كتبته ، مما يتسبب فى أن أستبعد أشياء لم يكن من الواجب على استبعادها أصلا ء

من المفيد لتطوير التوقيت ، أيا كان موضوع الفيلم أو نوعيته أن تحاول أن تتوقع مقدما رد نعل المتفرجين بالنسبة لتدنق الصور ومن الضرورى أن تخمن الوقع المرثى العام للقطة المنفردة مثلما تفعل مع الوقع المتزايد للمشهد كله وعلى الفيلم الناجع أن يحافظ على اثارة اهتام المتفرجين ويعتمد مستوى هذا الاهتمام على نمط التطور العام للميلم

والعوامل التي تؤثر على نعط التدفق في الفيلم تشمل

ا ـ السيناريو محزن أم مضحك ؟ هل يعتبد على الحركة السريعة والقطع الكثير واللقطات القصيرة كما في اسلوب فيلم الخريج أم أن البناء أبطأ ويضم لقطات رئيسية طويلة مع استخدام لقطات قريبة عند الضرورة لزيادة التوتر الدرامي ، كما في أفلام هتشكوك ؟ وما الترتيب الذي تم وضعه للحركة في السينارير وهل هو الترتيب الذي يشعر المخرج أنه أكثر ملاءمة للمعالجة التي يرغب أن يتبعها ؟

٢ ـ المثلون مل سيكونون قادرين على اعطاء الأداء المطلوب ؟

٣ ـ تصميم الانتاج هل للتعبير المرئى عن السيناريو نسسيج
 واضع ؟ وهل جودة اللون المتوقعة تناسب روح السرد ؟

اذا كان هذا النوع من التحليل يبدو مضجرا فيجب أن نتذكر أن المخرجين الذين يعملون برؤية كاملة مثل هتشكوك يتصورون مقدما كل صورة ستظهر على الشاشة بكل تفاصيلها قبل أن يتوجهوا الى أول مكان للتصوير ولا يجب أن نفترض أن هذه الكمية من التفكير المبق سوف تقلل من قدرتهم على التصرف الفورى أثناء التصوير اذا سنحت الفرصة أو على أن يغيروا من السيناريو بعد أن يمضوا بعض الرقت مع الممثلين، وكما يذكر وولف ريللا في مكان اخر من هذا الكتاب، أن التحضير الكامل يزيد في الواقع من قدرة السخص على المحاولة وحرية الحركة في المراحل يزيد في الواقع من قدرة الشخص على المحاولة وحرية الحركة في المراحل ومعرفة موقع كل صورة خلال تطور الفيلم سوف تساعد المخرج الى اقصى حد عندما يوجه الممثلين ومدير التصوير وباقي الفنيين من حرك

#### الطمانينة

من أهم المشاكل التى تواجه المخرج الشاب أن يضفى الجو الصحيح في مكان التصوير ولهذه المشكلة أهميتها خاصة عند بد، التصوير ومهما كانت كمية التحضير المبذولة فان الأيام الأولى في تصوير الفيلم سبب مشاكل فريدة في توعها لا تحلها الا الخبرة

انك تدخل الأستديو وتصل الى مكان التصوير وهو منظر سبق أن وافقت عليه وشاهدته من قبل لقد كان خاويا أما الآن فهو مزدحم بالناس لقد وصل المشلون والغنيون ، وهناك آلات التصوير والعربات ومصابيح الاضاءة وأشياء أخرى لا يعرفها الا الله وتقول لنفسك من أين سأبدا ؟ وماذا سوف أفعل ؟ » ( كلاوك )

ان المخرج سوف يعرف ماذا يفعل في ذلك اليوم الأول وفي الأيام التي تليه اذا كان قد اهتم بالتحضير على أكمل وجه وعاش مع السيناريو بالتعمق الكافي

على المخرج أن يعيش مع سيناريو فيلمه بنفس التعمق الذي كرسه بيتر بروك لمسرحيته عندما كان يخرج هاملت على مسرح ستراتفورد قد تصل الى حد القول بأنه يجب أن تتوفر لديه آلة عرض صغيرة تدور طوال الوقت داخل مخيلته ان أغلب المخرجين لا يؤدون التفكير المطلوب منهم وهم في مكان التصوير ولكنهم يؤدون ذلك في السرير قبل أن يناموا أو في الصباح وهم يحلقون أذقانهم أو وهم في طريقهم الى الاستديو وبهذه الطريقة يحصلون على صورة واضحة عما سوف يفعلون تضي، أمامهم قبدل أن يدخلوا مكان التصدوير دون أن أو البلاتوه ) اننى لا أتذكر أبدا أنى دخلت مكان التصوير دون أن تكون لدى فكرة واضحة عما سوف يحدث وببعض التفصيل واذا حدث هذا لك فانه سيكون يوما سيئا ، ( كول )

#### • الاقتصاد

توفر النقود أو نقصها هو الذي يتحكم في العمل الفني للمخرج على المخرج أن يجعل أفكاره تتلاءم مع الميزانية المعدة من قبل والميزانية بدورها قد تم اعدادها لكي تلائم الموضوع وغالبا ما يكون على المخرج أن يبحث عن الموضوع أو يعده لكي يتفق مع الميزانية من المهم أن تقبل هذا القيد بايجابية حتى تصل الى ما يمكنك أن تفعله في حدود المبلغ المتاح ؛ وحتى تنسى باسرع ما يمكن ما كان يمكنك أن تفعله بمبلغ أكبر (أو أقل!)

واذا اضطررت على سبيل المثال أن تقلل من عدد المناظر وأن تدين شخصيتين ثانويتين وأكثر من هذا أن تحاول خلق شيء بدلا من شرائه ، كل هذا يمكن أن يؤثر ايجابيا على النتيجة النهائية

وبعض المخرجين المعترف بقدرهم يعانون من كثرة الاموال المفروضة عليهم وبعد أن يتفقوا مع الموزعين على عمل فيلم صغير حميم غالبا ما يجدون أن الامور تفلت من أيديهم لان الموزعين بعد أن شعروا بالحاجة الى مزيد من الأمان التهوا الى تغيير قائمة الممثلين المتفق عليها لكى تتضمن نجما لامعا واحدا على الأقل وعلى العموم فهذه المشكلة لا تخص المخرج المبتدى، عادة

والأفلام التي تتمتع بميزانية لا حدود لها قليلة العدد وأغلب السينمائين الشبان يعتبرون نقص التمويل هو المشكلة الأكثر الحاحا ومع ذلك فمن الممكن أن تصنع قيلما بشكل ما اذا ما حصلت على أقل مبلغ يوفر لك حوالي ١٠٠ قدما من الفيلم الخام بفرض أن لديك فكرة يمكنك أن تعالجها في حدود دقيقة أو دقيقتين من زمن العرض على الشاشة وعلى المخرج أن يتأكد دائما وبصورة جدية من أن السيناريو المعد راعى كل القيود المادية التي عليه أن يعمل في ظلها واذا كان الانتاج يعتمد على ميزانية منخفضة فلا طائل من وراء أن يقترح كاتب السيناريو مواقع تصوير غريبة ومعدات بصرية باهظة التكاليف ومناظر ضخمة يجب التعبير عن فكرة السيناريو داخل الحدود التي يفرضها المنتج



ه كل شي، للسم ١٩٩٨ الدريه فالدا



المنظر الطبيعى بعد المعركة ، ١٩٧٠ اندريه مايا



ه النزيل ۽ ١٩٦٦ يانوس مايعسكي

لا يجب أن يعوق التقص في الفيلم الخام أي مغرج قادر على التغطيط الكامل مقدما وعلى المحافظة على النظام وبعض الأفلام الهامة خلال الخمس والمشرين عاما الماضية جاءت من بولندا ، وهي دولة الفيلم الخام فيها معدود جدا • وهناك دول آخري مازال اقتصادها أقل من القدر المطلوب ، مثل الهند ، مما يشكل قيودا قاسية على استخدام الفيلم الخام ، وبالرغم من ذلك فائها تنتج أفلاما لها جودتها

والسبب الآخر وراء الالتزام بالنظام الدقيق هو أن المخرجين الذين يتمتعون بسمعة الاقتصاد هم الآكثر احتمالا في الاستمراد في العمل



فينوس الشقراء ١٩٣٢ جوزيف فون ستيرنيري



. بونی وکلاید ۱۹۹۷ آرثر

ويمكن في حالة السيناريو الجيد الذي أعده المخسرج مع كاتب السيناريو في تعاون تام توقع عدد من مشاكل التنفيذ المحتملة وكما سبق أنذكر يرجى سكوليموفسكى في مكان آخر فان النظام البولندى الذي يسمح بنسبة تصوير ٤ ١ مع الاصرار على دراسة السسيناريو دراسة وافية قبل التصريح للمخرج ببدء التنفيذ يضمن اقتصادا كبيرا في الانتاج وبالمثل اذا تم التفكير جيدا عند تصميم المناظر فيمكن استخدام مناظر أقل تكلفة ، ويمكن وهو الأهم تفادى التغيرات التي تحدث في آخر دقيقة وترقع حدوث المشاكل يمكن أن يمنع التأخيرات التي لا داعى لها في يوم التنفيذ ؛ تأخيرات قد تكلف مبالغ باهظة اذا كان هناك ممثلون بتقاضون أجورا عالية ومعدات غالية تم تأجيرعا واذا كان العقد يشترط موعدا محددا لانباء التصوير فان السيناريو المدروس جيدا مو الحل الوحيد الذي يضمن عدم تخطى الاشتراطات القانونية

# • الأسلوب

أحد الجوانب الهامة من مسئولية المخرج تجاه «التصميم الفنى» للفيلم هو ما يتخذه من قرارات تجاه الاسلوب » ويميل بعض الفنانين الملاقين الى ترك موضوع الأسلوب للنقاد وربما توجد فى السينما بعض جوانب من أسلوب المخرج يكون من الأفضل تحليلها أيضا بواسطة النقاد ولكن يمكننا أن نقول بطريقة عملية أن على المخرج أن يتخذ قرارات تتعلق بمواقع التصوير والاضاءة وتقطيع اللقطات والتمثيل وسواها وكلها تعكس بطريقة أو بأخرى مدى ادراكه وحساسيته وبالتالى عن حصيلة المخرج كفنان خلاق ويلخص جسون شليسنجر اهتمامه المتصل بالأسلوب فيما يل

اننى أناقش اسلوب الفيلم بكل عناية مع مدير التصوير ومصمم المناظر وأحيانا أعرض أمامهما أفلاما أخرى قد ترشدهما الى كيف يجب أن يبدو جزء معين من فيلمى اننى أناقش الاحساس العام للون والشكل والنسيج أو أى شيء آخر مع مصمم المناظر مناقشة كاملة جدا اننى أتدخل في الاسلوب بكل انهماك وان كان البعض يقول أنه ليس لى أسلوب معيز أنا متاكد أننى اهتم تعاما بالطريقة التى تبدو عليها



د راعي يقر منتصف الليل ، ١٩٦٩ جون شليسنجر

لأشياء خد مثالا طريقة استخدام الألوان فمن الصعب المحافظة على الأسلوب الذي تقصده اذا كان طبع النسخ سيتم بكميات هائلة اما الأبيض والأسود فيمكنه أن يحافظ على اسلوبك بطرق متعددة أما في حالة الألوان فيمكنك أن كنت سعيد الحظ أن تحصل على نسيخة أو سختين مقبولتين أما بعد ذلك فلا تتوقع شيئا وانسى الموضوع بمجرد أن يصبح الأمر بين يدى المعمل للبدء في الطبع بالجملة من نسخة قل الصبغات ، فانك تفقد عندئذ كل ما كنت تحاول أن تحققه بالألوان قد شاهدت ١٤ طبعة مختلفة من « واعى بقر منتصف الليل » وأصابني لغيان من الفيلم بحيث لا يمكنني أن أصف لك هسنده التجربة يبقيت في أحد معامل نيويورك حتى شاهدت نسخة تتفق مع الاصل يبعد ذلك لم تتفق نسخة أخرى مع هذه وعليك أن تحارب بشدة لكي حصل على نسخة أصلية ( ماستر ) جيدة وهذا هو أحد أسباب عدم واطبتي على استخدام الألوان ،

ويمكن لنوع الاضاءة الخاصة بالألوان ، الى جانب تحميض الألوان وطبعها أن يخلق مشاكل عديدة وخاصة (ذا كان مدير التصوير شخصا يفضل تألق الضوء وشدته عن الضوء الهادى،

« كنت مهتما بالحصول على تأثير مظهر الحبيبات الكبيرة للفيلم عندما كنت أخرج فيلما قصيرا في الفترة الأخيرة وقد يكون هذا صعبا جدا في حالة الألوان وبعد أن جلست مع مدير التصوير وناقشت معه المشكلة ، توصل الى طريقة تعطينا صورة غير مصقولة تتجه الى الكآبة وهو ما كنت أقصده والمشكلة مع الألوان انها قد تبدو جذابة بينما كنت أنا أهدف الى الحصول على الكآبة ولقد ساعدتنا حقيقة أن الجو كنيرا ما تبدو على المسائمة أكثر اشراقا مما تقصد وتتوقف المسألة على استبعاد بعض الألوان وحاولت في هذه الحالة أن أستبعد اللون الأحمر بقدر الامكان ولكننا كنا نصور في موقع خارجي في لنسدن وكانت الأتوبيسات الحمراء تظهر أمامنا باستمرار ويفضل مديرو التصوير بصفة عامة أن يستغلوا الألوان بكل طاقانها واصبح من الصعب جدا الآن أن تصور فيلما بالألوان لينجح كفيلم واقعي أما في حالة الحيال

وبالمثل يشعر تونى ريتشاردسون أن الادراك العام للأسلوب هو مستولية المخرج

« أنا الذي كنت أقرر تطور الألوان ونوعيتها في فيلم « توم جوئز » وليس مدير التصوير ان مفهوم اللون في هذا الفيلم كما في سواه جز، أساسي من القصة • ومظهر الفيلم جز، من معالجتك الكاملة له وقد أتخذ في حالات معينة فكرة ذات أسلوب صارم ويلزمني عندئذ أن أستخدم تأثيرات فنية معينة تتناسب مع تلك الفكرة • فمثلا ، في فيلم « جريعة في سوهو لم أحرك آلة التصوير اطلاقا كانت كل اللقطات ثابتة لم يكن هناك أي تحريك أفقي لآلة التصوير (بان) لا تحريك على الاطلاق كانت محاولة متعمدة لحلق احساس كلاسيكي أما عندما أخرجت فيلم « هجوم الفرقة الخفيفة » فكنت أريد تأثيرا عاطفيا أردت الى حد ما أن أعطى شكلا مثاليا لجانب معين من الحياة الانجليزية في العصر الفيكتوري

لكى أظهر مدى التباين بينه وبين وحسية الحرب وبعد أن تحدثت مع ديفيد واتكن الذى صور الفيلم أحضر عدسته الخاصة ماركة روس التى أعطت التأثير المطلوب هذه الاعتبارات ترتبط أساسا بالموضوع وهي تعتمد على مفهومى أنا وادراكى للعمل جميعه »

ومظهر هام آخر من مظاهر الأسلوب العام للفيلم هو اذا كان سيتم تصويره في الموقع أو داخل الاستديو ولا حاجة للقول بأن لكل مخرج موقفه الخاص فيما يختص بالعمل داخل الاستديو أو العكس ويمكنه أن يصل الى أقصى مدى كي يتفادى ظروف العمل التي لا تتفق معه

« اذا تطلب السيناريو موقعا للتصوير في وسط الصحراء فانني انتقل الى هناك أو أخلق الايهام بذلك ولكنني لا أقبل أن أصور المثلين بطريقة خدعة « الحجب المتنقل » ( ترافلنج مات ) ان اللقطات التي نتم بهذه الحدعة تبدو مرعبة الا أن الأمر بطبيعة الحال يعتمل على الرأى الشخصي لقد صورت كل فيلم « توم جونز » في المواقع الفعلية وكذا فيلم « فيد كيلي »وغالبية فيلم «المسلي » • لم أصور قط في منظر اصطناعي مشيد هناك أحيانا بعض الأشياء التي يجب تحضيرها داخل البلاتوه فلا يمكنك مثلا أن تصور داخل سلمينة حقيقية ان الاسلم تديوهات بالنسبة لي هي الموت ، انها لعنة ، انها كل ما أكره الا أن هناك أفلاما عظيمة قد تم تنفيذها داخل الاستديوهات » ( ويتشاودسون )

# ومن ناحية أخرى يفضل جون شليسنجر بيئة الاستديو

«أنا الآن أؤمن بسدة بالعمل داخل الاستوديو ولم أعد أؤمن بأن الواقعية لا يمكن الوصول اليها الا في المواقع الخارجية واذا كان عليك أن تقترب من النافذة وأن تنظر خارجها ، فمن الواضع انه لابد أن تفعل ذلك في الموقع هناك بعض مناظر في فيلم « يوم الاحد الدامي » مثلا استخدمنا فيها منزلا فعليا الا أنني عادة أجد أنه من الافيد أن أشيد منظرا حيث يمكنني أن أحصل على الصوت الجيد وعلى التركيز التام أن الأمور تكون أسهل مادام يمكنك أن تنقل الجدران وأن تحصل على اللقطات التي تريدها »

واذا لزم تنفيذ مشهد واحد في الموقع أو اذا كان علينا تصوير الفيلم كله في المواقع الخارجية ، فلابد من بحث هذه المواقع بحثا وافيا

حتى نربطها بتطور السيناريو لا يلزم فقط أن تتوفسر الحسدمات الأساسية قريبا من الموقع حتى يمكننا أن نستخدم معدات الاضاءة ووحدات الصوت بل يجب أن يدخل في الاعتبار أيضا الظروف الجرية المحلبة وكذا طبوغرافية المكان وتضاريس الارض لقد وجد جوزيف لوزى الذي نولى اخراج فيلم « أشكال في منظر طبيعي » أن المواقع المغربية حارة جدا آكبرمما يحتمل في الوقت المحدد للتصوير وأن درجة حرارة الظل بلغت عربحة منوية وأخيرا تم العثور على موقع آخر يوفر نوع الخلفية التي خطرت على بال لوزى ومو يدرس السيناريو مع دوبرت شو

تطورت أشياء كثيرة نتيجة للموقع الذى عفرنا عليه ورسمت منينا يشبه الخريطة ليساعدنى فى ربط القصة بالموقع واردت أن تبدا المطاردة عند البحر وأن أقترح فكرة وجود جبال بجوار البحر على أن تبدو المنطقة جميعها نائية وكنت أرغب فى تحريك الشخصيتين خلال نوعيات مختلفة من الارض حتى يصلان الى منطقة الثلوج ولنهاية الفيلم اردت أن تترك الشخصيتان الثلوج الى أرض جبلية جرداء يمكن أن تكون فى أى مكان كلهذه الافكار نبعت من الظروف والبيئة التى التقيت بها فى الموقع »

وبعد أن عثر لوزى على هذا الموقع النائى توفر له التحكم الكامل كأفصى ما يتوقع وما يتمنى فى موقع للتصوير ولكن اذا حدث أن كان الموقع المطلوب فى وسط المدينة فستستجد عدة مشاكل وعلى المخرج عندنة أن يعتمد كثيرا على مساعديه وعلى ذوى الخبرة من ممتلى المجاميع

« عندما كنا نصور لقطات الزحام في الشارع الخامس كنا نستخدم عدسات ذات بعد بؤرى طويل بقدر الامكان وكنا نستخدم آلات تصوير محمولة على اليد أو داخل سيارات وكان علينا أن نساير الظروف والطريقة التي استخدمها في حالة التصوير داخل المدن ؛ هي أن اختار بعض ممثلي المجاميع لكي يحيطوا بالمثل الرئيسي بحيث يتأكدوا من أن المقطة لن تفشل لوجود شخص يحدق في آلة التصوير مباشرة لا يمكنك أن تراعى منتهى الدقة أثناء التصوير في مثل هذه الظروف وبالطبع يقع جزء كبير من العب، في هذه الحالة على المساعدين الذين يعملون معي هناك قانون غير مهون في صناعة السينما يمنح المساعد

الأول الحق في اعداد مشاهد المجاميع انه يختار خلفية المسهد ويخلق الجو المطلوب واذا لم يرقك ما أعده المساعد فما عليك الا تغيير بعض الأشياء ولكن هذا الأمر متروك له عادة • كان معى مساعد في فيلم «واعي بقر منتصف الليل » أعتبره أفضل مساعد عمل معى على الاطلاب كان قديرا على تنظيم الحركة والمحافظة عليها حتى في شوارع نيويورك وكانت هذه مهمة شاقة جدا » (شعليسنجر)

وتحتاج مناظر الاستديو التي يقصد منها اعادة خلق موقع خارجي معين الى بحث واف حتى يمكن اضافة الاصالة والدقة الى الصورة ويمكن الوصول الى أكبر قدر من الواقعية بالرجوع الى منظر فعلى ، ثم استخدام ما نجده هناك كأساس لما نشيده في الاستديو ولا يساعد هذا الاهتمام بالتفاصيل في الناحية المعارية وناحية الألوان فقط بل يساعد أيضا على خلق الجر الصحيح وكأساس للقطات الافتتاحية في فيلم راعى بقر منتصف الليل » دان شليسنجر حريصا على سبجيل الاحساس ببدة صغيرة في تكساس بمبانيها ذات الهيكل الخشبي المنخفض وبمطابخها ذات الهامبورجر الدمني وبمناظرها الطبيعية المزدحمة بالاعلانات ولافتات النيون وتنقل شليسنجر في كل تكساس لكى يستوعب الجر ولكي النيون وتنقل شليسنجر في كل تكساس لكى يستوعب الجر ولكي النيون وتنقل شليسناريو وعندما فكر في بناء مسكن رانسو في العمارة السكنية المتداعية توجه الى موقع فعلي لكى يحصل على التفاصيل المطلوبة

« لقد تم تصميم مسكن راتسو بمنتهى العناية فى الأستديو لقد استفدنا كثيرا من أبحاثنا فى أحد المبانى التى كانت ستزال فى الجزء المنخفض من ايست سايد ( الجانب الشرقى ) حيث صورنا الموقع ولقطات السلالم ونزعنا بعض الابواب والنوافذ وحليات الاعتساب ودواليب الحائط من المبنى ونقلناها الى الأستوديو حيث استكملنا الحوائط حولها ثم قمنا بدهان كل هذا بالألوان التى كنا نرى أنها مناسبة لعمارة راتسو ثم أحضرنا الأولاد من الموقع لكى يشخبطوا على الحوائط لتكتسب هذه اللمسة الاضافية من الواقعية ، (شطيستجر) •

من الواضع أن المخرج ينهمك بنفسه في كل مراحل تصميم المناظر ويلمس نمو الأعمال الفنية ولكن يجب أيضا أن يكون مستعدا لكي

يقترح بعض الاقكار لا يعنى هذا أن المخرج يتولى عمل مصمم المناظر الى جانب عمله الاصلى ويوضع وولف ديللا مشكلة هذا الاتصال فيما يلى

« لا يمكنك أن تترك مصمم المناظر ليباشر عمله على حدة فقد يقضى هذا على كل شيء قد تتحدث الى مصمم المناظر وتشرح له كل ما تحاول عمله ؛ ثم يذهب بعيدا ليعود اليك بعد قليل حاملا رسما تخطيطيا قد تعتبره شنيعا هناك شيء ما يحدث بين الادراك والتنفيذ لقد حدث لى هذا الشيء مرة وكدت أوقف العمل في الفيلم لقد أصابني الرعب. حضرت الى المنظر ووجدته مرعبا بالرغم من أنه بطريق ما كان متفقا مع ما شاهدته من قبل في الرسومات ولكن نظرا لانشغالي الشديد بأشياء أخرى قصرت في الاشراف على كل التفاصيل لقد حصلت على النوع الخطأ من المخدات والنوع الخطأ من مادة الستائر التي لا تتفق مع شخصية المنظر انها عهمة مصمم المناظر ولكن على المخرج أن يكون دائما هناك لكي يقبل أو يرفض ما يقدمه المصمم »

وربما كان من الأفضل أن أترك الكلمة الأخيرة عن التحضير للمخرج جون شليسنجو: لا يمكننى أن أغفل أهمية الحاجة الى التحضير الشامل بكل معناه وفترة التحضير بالنسبة لى هى الاكثر اثارة حيث يقوم التسخص باكتشافاته شخصيا وما يأتى بعد ذلك هو مسألة تنفيل ما سبق أن وجدته أما الباقى فمجرد عذاب نفسى »

٣

# السيئاريو

السيناريو هو الخطة الرئيسية للفيلم وهو يشكل الجزء الاول من المرحلة الخلاقة ولا يعتبر السيناريو في حد ذاته عملا كاملا من الفن مثل القصة القصيرة والرواية

ويتحقق الوجود الحقيقى للمسرحية من خلال التمثيل أكتسر مما يتحقق من خلال الورق المطبوع ويقل السيناريو السينمائى المكتوب عن هذا أنه أساسا خطة عمل للفيلم النهائى وهو من هذا الاعتبار يماثل رسومات المساقط بالنسبة للمهندس المعمارى

وسواء كتب المخرج سيناريو فيلمه بنفسه أم اشترك مع كاتب سواه بطريق أو بآخر فيجب عليه أن يمارس دوره الرئيسي في اتخاذ القرارات منذ أول خطوة بقدر ما تسمع الظروف

وقد يكون العرض الأدبى الجذاب مصيدة فالأديب بحكم تقاليده ينفر من أن يغير شيئا مما كتب وقد يكون الكاتب في حاجة لهذه الغريزة لكى يحمى نفست ولكن على السينسائي أن يطبق احكامه الصادمة

يجب على السينمائي الشاب أن يتأكد من أنه قد كتب في نسخة السيناريو الخاصة بعمله كيف يمكن الأفكاره أن تصل إلى الشاشة

أما وصف المشاعر وأفكار الشخصيات والدرافع وبيان ما هـــهِ مفروض أن يحدث فقد يضلل كل هذا المخرج ويقنعه بضرورة وجود مثل هذه العناصر في الفيلم نفسه في صورته النهائية فمثلا قد يكون المخرج قد كتب أو وافق على كتابة فقرة منمقة تفصح عن أحاسبيس البطلة وماضيها وقد يكون قد فعل هذا بكل تعقل لكي

يركز أفكاره

يجعل السيناريو سهل القراءة وجذابا للممول أو للموزع

يصف للممثلة ببعض العمق الدوافع ور الشخصية التي تؤديها والخلفية الخاصة بها

ولكن ما لم يكن السينمائي دقيقا وصلام مع نفسه أو ما لم يحتفظ لنفسه بنسخة عمل خاصة من السيناريو وحسب آخر تعديل فقه يقع هو في مصيدة « ترويج البضاعة » ويفترض أن كل ما كتبه في كلمات منمقة قد تم تصويره آليا في الفيلم وبذا يضع نفسه في موقف قائد الأوركسترا الذي يؤدي عمله معتمدا على الشرح المكتوب على غلاف الاسطوانة بدلا من النوتة الموسيقية نفسها أو قبطان السفينة الذي يوجهها معتمدا على بيانات مطبوعات الدعاية السياحية بدلا من الخريطة الملاحمة

ومن جهة أخرى قد يجد الكاتب الذى لا يقوم بمهمة صانع الفيلم أنه قد أخطأ خطأ مماثلا ، ولكن في الاتجاه العكسى • قد يتصور أن بعض التفاصيل المختلفة قد تم تحديدها على الورق ضمن ما كتب ؛ وانها لا يمكن أن تخفى على المخرج فمن كثرة تفكيره حول أحدى الشخصيات وبالرغم من أنه لم يقم بوصفها في الواقع بأى تفصيل على الورق فانه قد يعتقد أن جمل الحوار تكفى وحدها لتوضيح كل ما يهدف اليه من توضيح

وبما أن الحوار في الفيلم بالضرورة أكثر تركيزا مما هو في المسرحية أو الرواية ، فقد لا يجد المخرج لديه سوى بضمة تلميحات لا تكفيه لاعادة بناء الخلفيات والدوافع التي تحيط بشخصية ما من مجرد ملحوظات مثل « صباح الخير » و « ناولني الملح » ولا حتى « انا باحبك » مثل « صباح الخير » و « ناولني الملح » ولا حتى « انا باحبك »

وعلى المخرج أثناء مرحلة كتابة السيناريو أن يترجم كل الأفكار المجردة الى تعليمات أنه يحول «من» و «ماذا» و «لماذا» الى «كيف»

يجب أن تتم كتابة السيناريو بأوضع ما يمكن وبلغة سهلة وباقل ما يمكن من الاصطلاحات الفنية خاصة في المراحل الاولى

يجب الا تكتظ الصفحات يكتل من التفاصيل الخاصصة بزوايا التصوير وحركات آلة التصوير وخلافه كما لا يجب تقطيع القصه الى مئات من اللقطات المنفصلة قبل أن يقترب المرء من مرحلة السيناريو التنفيذي واذا أخطأ السينمائي وفعل هذا فان ذلك لن يجعل فقط من الصعوبة ( أو من الاستحالة ) قراءة عمله على بعض المولين المحتملين، بل ربما حجبت هذه التفاصيل الدقيقة ما يهدف اليه بصفة عامة في هذه المرحلة المبكرة

من الضرورى جدا ضبط الاحداث قبل تقطيع السيناريو الى لقطاب يبجب أن تتفق اللقطات فى تقطيعها مع الأحداث ، لا أن تعدل الأحداث لكى تتفق مع اللقطات

ويمكن للمخرج ببعض الخبرة أن يختصر المهصة قليلا اذا كان مستقر الذهن الى حد ما وهناك البعض من المخرجين العظام الذين يفكرون في منافسة هتشكوك في قدرته على التصور المسبق ولا يعنى هذا أنه يجب على السينمائي أن يتجنب أن يختبر أفكاره في مرحلة مبكرة بتحضير خطة للقطات منها ليرى كيف يتتابع الفيلم (أنظر مراحل كتابة السيناريو في آخر هذا الفصل) • وما لم تتوفر للسينمائي خبرة عدة سنوات فمن الأفضل له أن يتجنب التحضير الكامل التفاصيل كما أنه من جهة أخرى لا يجب أن يعتمد كثيرا على الارتجال

و كلا النقيضين ليس الحل النموذجي مهما قال أصحاب النظريات فمن المهم أن تصل الى الوضيع الأنسب لعملك وآكثر الاحتمالات أن الطريقة النموذجية تقع في مكان ما بين هذين النقيضين

## • طريقة تطوير السيئاريو

تختلف الطريقة المعينة لتطوير السيناريو التي يمر بها منذ مولد الفكرة الى السيناريو الذي يعتمد عليه المخرج في التصوير ؛ اختلافا كبيرا بحيث يصبح لكل فيلم تنويعاته الخاصة عن الطريقة العامة أو النموذج العام الذي يمكن وصفه اذا كان السيناريو سيتولى كنابته كاتب حر بتعاقد خاص فهذا أمر واذا كان السيناريو قد بدأ كلمحة بدت لعيى مخرج الفيلم فهذا أمر آخر وهل هو سيناريو أصلى أم اقتباس ؟ وما نوخ علاقه العمل القائمة بين المخرج وكاتب السيناريو ؟ وهل الفيلم من انتاح متديو لديه مجموعة من الكتاب سيتولون معا أو على انفراد اعداد السيناريو النهائي ؟ كل هذه العوامل وسراها سيكون لها أثرها على تطوير السيناريو بلا شبك

وعلى هذا اذا فكرنا في المساكل التي تواجه المخرج عندها يعد سيناريو فيلمه فيجب أن ناخذ في الاعتبار أن هناد فعلا بعض المباد العامة التي ترتبط بهذا الجانب فقد مضطره بعض الدواعي العمليا أحيانا إلى الغاء مرحلة أو أخرى من مراحل تطوير السيناريو كما أن المخرج نفسه قد يعد السيناريو بطريقته الخاصة بسبب مزاجه الشخسي أو أسلوبه الخاص

وبفرض أن كاتب السيناريو والمخرج يعملان معا منذ البداية وى كتابة سيناريو أصلى فان الهدف الأول للسيناريو هو بيع الفكرة زحد المولين المحتملين واقناعه وقد يكون هذا المول منتجا أو أستديو او موزعا ( أو قد يكون الثلاثة مجتمعين ) لذلك يجب أن يكون لدى المخرج رؤيا واضحة لفكرته والخطة العامة التي سيقدم بها هذه الفكرة كسا يجب عليه أن يكون قادرا على تصور الأسلوب العام الذي سيطور به الفيلم وحتى في هذه المرحلة قد يساعد كثيرا أن يرشع المخرج بعض الممثلين للادوار الرئيسية حيث أن هذا يخلق صورة ذهنية واضحة على الانتاج المقترح ويجب أن تكون الفكرة مكتوبة عندئذ في صيغة ملخص في بضع صفحات تضم أساسيات القصة

وسيتولى عدد من الناس فحص هذا الملخص لكى يقدروا قيمته المتوقعة في الأسواق واذا جات التتيجة في صالحه فسيتم تكليف

الكانب بالتوسع من الملخص الى صيغة القصة القصيرة التى تضم من التفاصيل والمواقف أكثر ما يمكن وفيما يلى يصف وولف وبللا احدى الطرق التى استخدمها لتطوير الخط العام في القصة

« اننى أبدأ بقصة فى ذهنى وادونها بشكل عام وأكسبها البناء وأحاول التفكير فيها بصيغة اللقطات وأدون القصة فى سلسلة من اللقطات تبدأ من واحد الى أربعمائه سبعة وعشرين مثلا وأحاول التفكير فى الهدف من كل مشهد وهذا يساعد على اكساب الفكرة شكلا نهائيا وايقاعا للتطوير واذا اتضح أن هذا التطوير لا يتمشى مع هذه الصيغة ، فائمى أبدأ الكتابة بوصف نفصيلى كامل للأحداث ساكتب ما أريد أن اراه على الشاشة ولكننى أكتب أحيانا ضعف ما سوف أحتاج اليه عم

#### • معالجة الزمن

غالبا ما يتم تطبيق مقياس الانسجام والتآلف بين الزمن والمكان والمحدث فيما بين المساهد المنفصلة وفي علاقة كل منها بالآخر وذلك من أجل بناء الفيلم ككل وينطبق هذا على أغلب الافلام ؛ سواء ما كان منها قد سبق تخطيطه بكل دقة أم لا

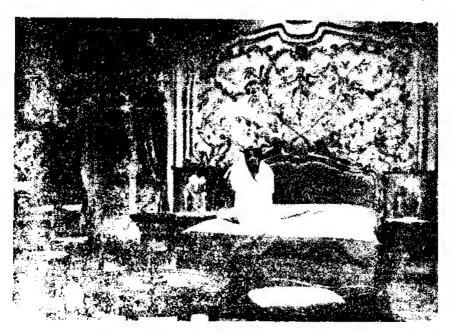
وقد تتماسك مشاهد الحركة معا لمجرد قوة الحركة نفسها أما بالنسبة للمشاهد العاطفية فمن المفيد أن تتبع علاقة محددة بين الزمن والمكان

واهم ما يشغل كاتب السيناريو هو الزمن وعلى هذا فمعالجة الزمن تعتبر العنصر الأساسي في بناء أي سيناريو

من المكن أن تقدم فيلما يستمر عرضه ساعة ونصف عن أحداث تستغرق في الواقع ساعة ونصف ، وان كنا نجد أنه حتى في هذه الحالة قد يلزم عادة الاسراع أو الابطاء في الامتداد الظاهري للزمن الذي يستغرقه جزء معين الا أن المشكلة المستركة في كل الأحوال هي كيفية التغلب على الفرق بين الزمن الذي يستغرقة عرض الفيلم على الشاشدة والزمن الذي تغطيه قصة الفيلم



جول وجيم ١٩٦١ يعتوى فيلم فرانسوا تريفو على عدة امثلة مثيرة للاهتمام للطرو التي يمكن ان يعبر بها المخرج عن مرود الزمن



العام الماضي في ما ينباد ١٩٦١ ويقدم فيه الان رينبه شخصات بدون موية محددة رندقة زمنيا بدون منطق واضح

ولنتصور على سبيل المال قصه تجرى أحداثها خلال سبعين يوما سنديبها في فيلم مدته تسعون دقيقة ان السينمائي ذا العقلية الحسابية عد يحد الحل في تخصيص كل دقيقة من دقائق العرض السينمائي لكي سعر عن يوم كامل من الوقت الأصلى والنتيجة عندئذ ستكون كارثة اضحة بطبيعة الحال

لهذا نجد أن أحد المهام الرئيسية التي يقوم بها كاتب السيناريو على الوصول الى تقويم زمني يحدد الأيام المتفرقة التي تحدث خلالها متساهد الفيلم كما يحدد الفواصل الزمنية بين كل منها والمشهد الذي يليه على أن تتوقف الفترة الزمنية التي يستغرقها كل مسهد على الشاسة على مدى ما تحتاجه أحداث المشهد من وقت كحد أدني لكي شائي وما يحتاجه جو المشهد وما يضمه من عواطف من وقت يكفى لمنجع عنها واذا ما تم تحديد هذا أصبح لزاما على كانب السيناريو إعاد التوازن بين مشاعد الفيلم المختلفة والمحافظة عليه



أحبك الحبك ١٩٦٨ ويتجه فبه الان ديئيه إلى الخيال العلمي كوسيلة لتابعة دداسته للزمن

كما يجب أن يفكر كاتب السيناريو بكل عناية في الطريقة التي تحنس بها من الفترات الزمنية التي تفصل بين الشاهد وبعضها

ويتم التعبير عن مرور الوقت باظهار اختلاف ما بين حالة المنظر عن الفاصل وبعده وقد لا يكون استخدام المزج البسيط هو الحل لمناسب هناك عدة طرق شائعة يمكن استخدامها المرة تلو الأحرى دون وحوف من أن تتحول الى كليشبه

فمثلا تغيير الاضاءة من النهار الى الليل أو من الليل الى النهار ممر مباشرة للمشاهدين عن مرور فاصل زمنى دون أى تفكير ومن أفروق الاخبرى ذات التأثير السريع عبلى المتفرج تغيير الملابس التي تدبها نفس المئل أو اختلاف المنظر الخلفي الذي يبدو وراءه أو امتلاء و تفريغ بعض مكملات المنظر عمل مائدة الطعام ومطفأة المسجاير حلافها



منتصف الظهر ١٩٥٢ فريد زينمان

وليس من الضروري كقاعدة عامة تحديد الفاصل الزمني الى قرب دقيقة وبالتالى فمن الأفضل عدم القطع الى لقطات قريبة لعقارب الساعه او لأوراق نتيجة الحائط أما في الحالات التي تكون فيها للدقائق أميتها الحيوية بالنسبة للمتفرجين \_ كما في فيلم منتصف الظهر \_ عان القطع الى عقارب الساعة لن يبدو عندئذ وكأنه تصرف مبتذل على الاطلام

ويمكن في الأفلام الروائية استخدام الحوار للتعبير عن الفاصل الزمني بحيث يمكن تحديده بكل دقة أو التعبير عنه دون تحديد فمثلا يمكن أن يتفق ممثل مع آخر عني اللقاء في التاسعة من صباح اليوم التاني في محطة سكة حديد فيكتوريا وكل ما يلزمنا عندئذ أن تقطع ماسر، الى لقطة لمحطة سكة حديد لا داعي هنا للمزج الى عقارب ساعة ألحظه ثم تتحرك آلة التصوير راسيا الى أسلفل لكي نقرأ لافتة تقول محطه فيكتوريا « أن المتفرجين سيكونون عناك قبلك

وربها كان أهم جانب من التعبير عن مرود الزمن هو استخدامه الايجابي لا استخدامه السلبي ان الاختلاف بين حالة المنظر قبل الفاصل الزمني وبعده ممكن استخدامه لا لمجرد التخلص من وقت غير مطلوب ولكن لزيادة حدة التغيير في تطور الموضوع اذ يمكن للفاصل الزميي في حالات كشيرة أن يعبر عن تغيير في علاقات الشخصيات ومزاجههم وظروفهم ، أكثر مما يمكن التعبير عنه في لقطات طويلة تحل محله

ولتوضيع هذا بطريقة بسيطة نقول أننا أذا قدمنا شخصا معيدا ثم قدمناه بعد ذلك مباشرة حزينا فأن هذا التصرف سوف ينقل هذا التغيير إلى المتفرجين بوقع أكبر كثيرا مما بمكن أن ينقله مشهد توضيحى كامل

وبطبيعة الحال لا يكون التعبير عن مرور فاصل زمنى مجرد وسيلة تقحم على السنيناريو في اللحظة الأخيرة ان المسبهد الذي يؤدي اللالفاصل الزمني لابد وأن يكون قد تم بناؤه بالطريقة التي تكسب ذلك الفاصل الزمني أهميته المقصودة

واذا أردنا التعبير عن مرور فترة زمنية قصيرة جدا منل عدما يغادر ممثل احدى الحجرات ثم نراه في اللقطة التالية مباشرة وهو بحرج الى الطريق فيكفى أن يغادر الممثل أمامنا الحجرة تماما في آخر صورة

ركادر) من اللقطة الأولى وأن يدخل الصورة الأولى (أول كادر) من اللفطه التالية

ويعتبر استخدام الأحداث المتوازية وسيلة أخرى لمعالجة الرمن اللهدث المتوازى حاى وقسوع حمدثين فى نفس الوقت فى مكاني مختلفين عصلح كوسيلة سينمائية تساعد على خلق التوتر يمكننا أن شاهد رعاة البقر ومن معهم من نساء وهم يكدسون قطع الأثاث حنف الأبواب بينما نرى الهنود الحمر وهم يلتفون ويتصايحون حسول نار مخيمهم

ويأمل السينمائي بفضل القطع المتبادل بين منل هذين الحديب المنفصلين في أن يحافظ باستمرار على خالة التشدويق والاثارة عند المتفرجين

ويمكن للسينمائي عن طريق القطع المتبادل أن يتخلص من قدر كبير من الزمن دون أن يلجأ الى حيل الفواصل الزمنية الصريحة يمكنه ملا أن يبتعد عن بيت المزرعة لكى يقدم الهنود الحمر لمدة دقيقة واحدة عن رمن العرض على الشاشة وبذا يسهل عليه التخلص في الواقع منا قد يستغرق أكثر من خمس دقائق من الزمن الفعلى

• علينا ألا نبالغ في هذا الى الحد الذي يصبح الامر فيه غير مقبول - ويمكننا أن نؤكد في هذا الصدد أنه كلما زاد القطع الى لقطات منفصئة حلال كل دقيقة من زمن الشباشة ، كلما أمكن استيعاب مدة أطول من الرس الفعل

ويمكن تنفيذ المزيد من تصرفات معالجة الزمن على نطاق ضيق حلال مرحلتي التصوير والتركيب (المرتتاج) أيضا الا أنه يجب على المخرج ألا ينسى مطلقا أنه لا يمكنه أن يفعل ذلك الا بتغطية الأحداث من أكثر من زاوية تصوير

فمثلا يمكن اختصار الأحداث المملة مثل كتابة شيك اذا توفرت لدينا عدة زوايا للتصوير للقطع فيما بينها بينما اذا تم تصوير ذلك الحدث من زاوية تصوير واحدة فائنا سنزتبط بالزمن الفعلى الذي تستغرفه كتابة الشيك وبالمثل يمكن في حالة الأحداث السريعة جدا

منل سسليم شيء صسفير من يه ممثل الى يه الآخر أن نطيس الزمن السينماثي لها اذا غطيناها من أكثر من زاوية تصوير وذلك عندما بلرم أن نتيج للمتفرجين أن يلحظوا ما يهور أمامهم

### الفكرة

أيا كان موضوع الفيلم فان الخط العام للقصة ينعرض لعدة معديلات قبل الوصول الى نسخة الفيلم النهائية المعدة للعرض واذا كان على الفيلم أن يتحمل ما سيعر به من تحولات متعددة فعليه أن يتضمى عنصرا أو أكثر من العناصر القوية التي توحد بين أجزائه هذه العناصر عنى التي تتشكل منها فكرة الفيلم

ولا تحتاج الفكرة لأن تكون جديدة مبتكرة ، ولكن يجب ان يسهل ادراكها والاحساس بها وأن يكون التعبير عنها واضححا وصادقا وبما أن السينما هي احدى وسائل التعبير الجماهيرية فبلزم أن ننوء الى التيسير على المتفرجين الذين يخاطبهم الفيلم لكي يدركوا فكرة المخرج ويفهموها وعلى المخرج أن يكون قادرا على أن يقودنا ببصيرته النافذة الى جوانب محددة من شخصياته أو الى الموقف الذي يضمهم وأن يقول شيئا عن ظروف هؤلا، البشر وقد تكون لفكرته معالجة خاصة بعمدة عن السرد الروائي

واذا فحصنا أعمال بعض المخرجين يمكننا أن نميز علاقة تربط بين افكار أحد أفلامهم وفيلم تالى له وبالرغم من أن كل فيلم منها كامل في ذاته الا أنك تدرك بوضوح وجود فكرة تجه تعبيرا عنها في عدد مى الأفلام المتتالية لنفس المخرج لقد اهتم فيلليني مثلا في فيلمه الحياة الحلوة » وفيلمه سماتيريكون » وغيرهما بأثر الثرا، في افساد المجتمع المعاصر في روما وكان دى سبيكا من قبل قد فحص في فيلميه «سارقو الدراجات و امبرتو د » أثر الفقر في افساد المجتمع أيضا



سانيريكون ١٩٦٩ فيديريكو فيلليني



سارةو الدراجات ١٩٤٨ فيتوريو دي س



الصمت ١٩٦٣ انجمار برجمان

وهناك سينهائى آخر يثير الاهتمام الى حد بعيد وملتزم انى أقصى حد هو ساتياجيت داى ان عينه تدرك كل التغييرات التى تحدث فى المنفال المعاصرة ولديه موهبة الالمام بكل التفاصيل اللازمة لهذه النوعية من الأفلام ويقودنا فهمه للشخصيات داخل أفلامه الى مشكلة هامة على كل مخرج جديد أن يواجهها الا وهى رسم الشخصيات



ساتناجيت راي بخرج انبن الطربق ١٥٤



ابنتان » ۱۹۶۱ صاتیاجبت رای

#### و رسم الشخصيات

سنتعرض فى فصل ٩ الى عدة طرق لمالجة رسيم الشخصيات والارتجال ونود هنا أن تركز على اعتبار واحد عام اذا كان المخرج يتعرض للملاقات الانسانية فى مسيناريو فيلمه فمن المهم له أن يعرف شخصياته تماما وباعمق منا يحدده السرد المباشر ولكى تسمل عليه ممالجة موقف فى الوقت الحاضر يلزمه أن يخلق تصمورا ذهنيا كاملا لشخصياته حتى وقت حدوث هذا الموقف ويمكن لهذا أن يتم كتدريب على التصور المباشر ولا مفر عندئذ من أن يلجأ المخرج الى الاستعاب بتجاربه الخاصة والى معرفته الحميمة بتجارب الآخرين وقد تسبب هذه المهمة عدة مشاكل للمخرج المبتدى، حيث أن خبرته بالحياة محدودة تسبيا اذا قارناها مثلا بخبرة مخرج يبلغ الخمسين من عمره

وعندما يدرس المخرج السيناريو عليه أن يسأل نفسه بكل تواضع ان كان في امكانه أن يكسب الشخصية القدر الكافي من الاقناع بسا يكفي نجاح الفيلم على الأقل ومن الهم أيضا بالنسبة للممثلين أن تكون لديهم فكرة كافية عن خلفية الشخصيات حتى يكتسبوا ثقة أكبر في الأدوار التي يؤدونها

وهناك بطبيعة الحال بعض المخرجين ومن أشهرهم التوابيواي الذين يتعمدون ألا يحيطوا الممثلين الا بأقل قدر ممكن من المعلومات الا أن انتونيوني نفسه يعرف كل شيء عن شخصياته حتى يمكنه أن يضيف الى كل لقطة هذا القدر الكافي من التفاصيل المتنعة

أما عن القرارات الخاصة بكمية المعلومات عن الشخصيات التي يلرم أن يكشف المخرج عنها أمام المتفرجين، فهذا أمر منفصل يمكنه أن يكون غامضا أمام المتفرجين اذا لزم الأمر ولكن ليس أمام نفسه

وتختلف كمية التفاصيل التي يتم تدوينها في السيناريو اختلافا كبيرا حسب المخرج وقد يجد كل مخرج في حد ذاته وفي خلال مراحل نطوره انه يعالج بعض الأفلام بطريقة تختلف عن معالجته للأفلام الأخرى وهناك مخرجون سل هتشكوك يقومون باعداد واف كامل للتفاصيل محيث يوضح مقدما كل صورة وكل زاوية تصوير مع تحديد موقع كل

نقطة داخل السياق الكامل للفيلم قبل أن يبدأ التصوير بينما حد من ناحية أخرى بعض المخرجين الذين يعتمدون على الارتجال وهم فى مكان التصوير لكى يحصلوا على ما يريدونه من تأثير

« تتراوح السيناريوهات من السيناريوهات التنفيذية المدونة بكل عناية والمبنية بكل دقة ، الى الخطوط الارشادية للارتجال اعتمادا على الموضوع ونوع الفيلم الذي يريد أن يصنعه المخرج وأيا كان نوع الفيلم فالأمر يقتضى التخطيط مقدما بكل عناية نظرا لطبيعة العمل السينمائي وما يحيط به من تعقيدات وارتباطات يجب أن يتم تخطيط السيناريو مقدما حتى ولو كان يعتمد على قدر كبير من الارتجال ومن التصوير الحر بدون أي قيود يجب أن تعرف تماما أين تتجه ، (ديللا)

### • المرونة

يمكن للاعداد الوافي في المراحل الأولى من تطوير السيناريو أن يمنح المخرج القدرة وان بدا هذا متناقضا على اجراء تعديلات في آخر دقيقة لتحسيل مشاهد الحركة

اذا كنت تعرف بالضبط مقدما ماذا سيوف تفعل بصبح مى استطاعتك عندئذ أن تكون مرنا قد يحدث شيء في مكان التصوير يغير من أفكارك يجب أن تكون متفتحا دائما وأن يكون هناك مكان لمزيد من التطور ومكذا تغير خطتك وكلما كانت الخطة كاملة التفاصيل كلما كان من الأسهل عليك أن تغيرها وكل التفاصيل الصغيرة التي تغيرها ستجد مكانها المناسب في الخطة العامة الكاملة التفاصيل

وكل مخرج جدير بهـذا اللقب يغير في السـيناريو واذا كان لا يغوم بعمل بعض التغييرات والتعديلات من آن لآخر فهناك خطأ فيه شخصيا فغالبا ما تستجد خلال كل مرحلة الاعداد ظروف تستلزم اجراء بعض التعديل في السيناريو وبعد أن تكتمل كل الاستعدادات ويتم نجهيز المناظر أو مواقع التصوير وتصبح كل المعدات في أماكنها يتم استدعاء كاتب السيناريو لاعادة الكتابة مراعاة لما استجد من ظروف »

كما تصلح فترة التدريب (البروفات) لظهور عدة اكتشافات حديدة حول الشخصيات تشنق طريقها لتفرض نفسها على السيناريو

« كان المثاون في فيلم « راعي بقر منتصف الليل » يضيفون بعض الشيء إلى السيناريو الأصلى فقد أكتشفنا أشياء في مشاهد معينة كنا نهيم، انفسنا لها مقدما وبالاعتماد على الارتجال وجدنا يعض الاضافات التي تتمشى مم مشبهه ما وبهذا المعنى يكون المشلون قد اسهموا كثيرا في السيناريو انتي أهتم بتوضيع الهيكل العام للفيلم بكل عناية خلال ثلاثة أو أربعة تسويدات وعندما يبدأ التصوير أدضى كل ليلة سابقة للعمل في اضافة الحواشي والملحوظات للسيناريو بكل عناية وأحاول ألا أكون عنيه اجامه الرأى خاصة إذا كان المشهد يتطلب من المثلين حهدا كبيرا من الأداء وبمعنى آخر ليست المسألة مجرد جزء من الحركة أو الحالة في مثل هذه المواقف أفضل أن أقضى الجزء الأول من الصباح في أجراء التدريبات مع عدد قليل من الفنيين وعدد من بديل المثلين داخل المنظر ثم يمكنني بعه ذلك أن أجرى التدريبات باطمئنان مع المثلين مع اعطائهم الاحساس بالمرونة ولدى خطة واضحة في ذهني وعلى الورق عن كيف سأصور المشهد ولكن من السخف أن أجد نفسي في حالة من الجمود والاصرار ؛ الا اذا كانت لدى أسباب قوية تدعو لذلك من الناحية المرثية أو التكنيكية » (شليستجو)

« كنت في وقت ما أبحث عن أدق التفاصيل في مرحلة الاعداد وكنت أقوم كذلك باعداد كل الجانب المرثى خلال الفيلم جميعه كنت أدرس كل لقطات الفيلم مقدما وكنت أجد في ذلك الطريق السليم لكي أغرس في مخيلتي كل ما كنت أنوى عمله الا انني كنت أجد أيضا صعوبة وقتئذ في استيعاب ما قد يسهم به مدير التصوير أو المصور أو الممثلون واذا كان الشخص منا قد أعد كل التفاصيل مقدما فقد يصعب عليه أن يعدل ما أعده لكي يستوعب ما قد يقترحه الآخرون أما الآن فبالرغم من أنني أدبر كل شيء مقدما بعناية ، الا أنني لا أسمع للسيناريو بأن يقيد حريتي مثلما يفعل قميص المجانين ، (لوذي)

### • سيناريو المشاهد الرئيسية

يفضل أغلب المخرجين المعاصرين أن يتمتعوا بأكبر قدر ممكن من المرونة في مرحلة التصوير ولا يرحبون بالعمل حسب سيناريو تم تحديد كل لقطة فيه بكل دقة مقدما ويتم تقسيم السيناريو الى «مشاهد رئيسية » وهي كل جزء من الحدث كامل في حد ذاته ويدور في مكان واحد وقد يتكون المشهد الرئيسي من عدة لقطات تشكل فيما بينها بعد تركيها جزءا متحدا من الحدث

وميزة الأخذ بنظام سيناري المشاهد الرئيسية هي اتاحة الفرصة للمخرج لكي يستفيد مما تنفذ اليه بصيرته خلال رسم الشخصيات ومما يكتشغه خلال مراحل التدريبات كما يمكنه استخدام أي حرده احرى مرتجلة اذا اتضع له أن هذه الحركة تبدو امتدادا مناسبا للحركة المحددة مقدما

اننى أعمل دائما من سيناريو مقسم الى مشاهد رئيسية فقط وأحيانا بدون هذا أيضا وأنا لا أستخدم حركات آلة التصوير اطلاقا، ويمكنك أن تقسم المخرجين الى نوعين هناك أولئك الذين يعدون كل شيء مقدما على الورق وهناك أولئك الذين لا يعرفون ماذا سيفعلون الا عندما يتواجدرن في مكان التصوير وأنا ضمن النوع الأخير اننى أعرف ما هي القصة وما هي قيمة المشهد داخل التطور العام للفيلم ؛ وما هو «الجو» الذي أريد أن أوضحه ولكنني انتظر حتى يرم التصوير الفعلى لكي أقسم المشبهد الرئيسي الى الأوضاع المختلفة للتصوير ،

واذا كان المخرج يعتمه على سيناريو مشاهه رئيسية فمن المهم في هذه الحالة أن يحيط مركب الفيلم (المونتير) علما بكيف سيتم تركيب كل شهد ويجب أن يدرك مركب الفيلم الايقاع العام لكل مشهد والا تعذر عليه أن يعرف أين تقع اللقطة المقتطعة وأين تقع اللقطة القريبة ومكذا

يجب أن يكون السيناريو معكما وقاطعا وحتى اذا كان المخرج يعتمه على سيناريو مشاهد رئيسية فقط فيجب عليه أن يقوم بتادية واجيه المنزلي كل مساء أي أن على المخرج أن يعدد بكل دقة قبل أن

يبدأ التنفيذ كيف سيتصرف مع كل مشهد رئيسى وكيف سيوضح لقطاته ومن المهم جدا في هذه الحالة أن يعرف مركب الفيلم كيف سيتم التصرف مع كل مشهد رئيسى حتى تتضع له الرؤية حول نبط التركيب الذى ستوفره له اللقطات المصورة ، (كول)

#### • الحوار

من الممكن أن يكون الحوار السينمائي أكثر واقعية من الحوار المسرحي حيث أنه لا يحتاج غالبا إلى أن يكون موجها إلى الجمهور بل مو أصلا ما يقوله الأشخاص لبعضهم في الواقم

ونجد من جهة أخرى أننا نحتاج الى كلمات أقل في الفيلم عنه في المسرحية ولذا تكون أهمية هذه الكلمات أكثر تركيزا ويصلنا في المتوسط من مكبرات الصوت المثبتة خلف شاشة السينما ثلث عدد الكلمات التي تصلنا عادة من أفراه المثلين على المسرح ، للتعبير عن نفس القدر من المعلومات

وفى نفس الوقت فإن أى جمل حواد موجهة إلى الجمهور عن عمد سوف تبدو مفروضة وغير طبيعية في السينما

وبالرغم من كل هذا فمن الضرورى في أغلب الأحوال استخدام الحوار السينمائي لنقل المعلومات ويجب في مثل هذه الأحوال التأكد من أن هذا الحوار يتمشى مع روح الشخصية وأن يتم نطقه بصورة مقنعة تحت هذه الظروف الخاصة

يجب أن نتردد في قبول الجمل التي تبدأ بتعبيرات مثل « وكما نعرف فقد كتت دائماً » أى أنه يجب على المخرج أن يتجنب أن يقوم شخص ما بتقديم تحليل علني لشخصيته الى شخص آخر ؛ خاصة اذ؛ كان من المفروض أنهما يعرفان بعضهما جيدا يمكن تقديم مشل هذه المعلومات عن طريق سلوك هؤلاء الأشخاص وتصرفاتهم والتعبير بالكلمات التي يمليها الموقف فقط

أما اذا كان من الضرورى أن يتولى الحوار تقديم حبكة الرواية فيلزم الحذر حتى لا يبدو من الواضح جدا أن هذا هو الغرض الوحيد من وراء كتابة الحوار ويمكن الوصول الى هذا بأن نجعل جمل الحوار تخدم غرضين في وقت واحد وذلك بأن نجعلها تبرز شخصية المتحدث أيضا

واذا كان الموضوع يتطلب كمية كبيرة من الشرح فمن الأعقل أن نعود الى السرد المباشر مهما كان رأى الحريصين على الفن السينمائي وصفائه

ويمكننا أن نستخدم جهاز تسجيل صوتى وندع المثلين يختبرون النتيجة ويمكننا بهذه الوسيلة أن نصل الى مستوى طبيعى مقبول مى كتابة الحوار كما يمكن كحل بديل أن نصل الى مستوى مماثل عى طريق الارتجال مع المثلين خلال مرحلة كتابة السيناريو

الا انه يمكن أن نصل الى مستوى أعلى من هذا للحوار السينمائي اذا عثرنا على الكاتب ذي الموهبة الفائقة

وقد يصبح الحوار عبلا أدبيا دون أن يكون كاتبه أديبا وما لم يكن في امكانك أن تتعاقد مع أديب منال هارولد بنتر أو أن تصل أنت الى نفس مستواه فمن الأعقل أن تكتفى بالأسلوب الطبيعى في أغلب الموضوعات

أما في حالة الموضوعات التاريخية فان الكاتب الموهوب يصبع ضرورة لا غنى عنها فمن جهة يجب أن نتفادى الوقوع في نماذج الفيلم التاريخي الهوليوودى المليء بالادعاء والتكلف ومن جهة أخرى يجب أن نتفادى الوقوع أيضا في الأسلوب الذي يثير السخرية والضحك ويمتلي، بالمفارقات التاريخية

ومن التهور الاعتماد كلية على ارتجال الحوار في آخر لحظة الا في حالة الموضوعات التسجيلية وسينما الحقيقة وحتى في هذه الحالة فيلزمنا شخص بارع ليتعامل بالمقص مع الشريط المغناطيسي والا توفرت لدينا كمية هائلة من الكلمات

ويعتمه الارتجال في آخر لحظة في حالة الأفلام الروائية على أداء المثلين للشخصيات وغالبا ما تكون النتائج الطبيعية والسلاسة

التى نحصل عليها بهذه الطريقة أمرا سطحيا لا يتلام مع تتابع المشاهد ككل

ولا يعنى هذا أنه لا يمكن للمخرج ولا للممثلين تغيير أى جملة حرار وهم في مكان التصوير ولكن على المخرج أن يفعل هذا بمنتهى الحدر وأن يحافظ على تحكمه الكامل في مجموعة الممثلين وعلى حاسته في الحكم على الأمور

#### • الاقتباس

يعتمد عدد كبير من الأفلام فى الموضوع على نص مسرحى أو على رواية أو قصة قصيرة وهناك عدد من المنتجين لا يهتمون بقراءة أى سيناريو يعرض عليهم ما لم يكن قد أحرز نجاحا من قبل فى المسرح أو نجح كذلك عند نشره في صيغة أخرى وأهم ما يصادف كاتب السيناريو من مشاكل عند تحويل قصة الى صيغة سينمائية هو مشكلة الاختيار

ان القصص الطويلة تنهادى انها تنمو على مهل ان قراءة أى قصة طويلة لا تتم عادة فى جلسة واحدة بينما نجد أن مشاهدة أى فيلم روائى تتم فى جلسة واحدة وهذا الفرق هام جدا وعلى هذا يجب أن تتم قراءة السيناريو المكتوب فى جلسة واحدة أيضا وليس التركيز المطلوب هنا فى الطول فقط ولكن فى جوهر القصة وتصبح المهمة المطلوبة هى اعادة صياغة الجوهر بطريقه تلبى كل مطالب الفيلم من وجهة نظر الجمهور الذى سيشاهده وغالبا ما تكون المشكلة الرئيسية أمام الاعداد السينمائى عن قصة هى المضمون الادبى البحت لهذه القصة. وعلى كل حال لا يمكنك أن ترى ما يفكر فيه غيرك لابد من صياغة ذلك وعلى كل حال لا يمكنك أن ترى ما يفكر فيه غيرك لابد من صياغة ذلك الموار فى الحياة الحقيقة ان الحوار مثلا فى أى كتاب يتهادى على مهل مثل الموار فى الحياة الحقيقية ان الناس عندما يجلسون للمناقشة حسول المؤاد فى الحياة الحقيقية ان الناس عندما يجلسون للمناقشة حسول مائدة يستخرقون وقتا طويلا قبسل أن يقولوا شسيئا محسددا ولا يمكن لكاتب السيناريو أن يحل هذه المشكلة باستبعاد الحرار كلية بل يجب عليه أن يعيد كتابته مع مراعاة ما يسمع به الوقت السينمائى



بعيدا عن الزحام الهائج ١٩٦٧ وجون شلسنجر يخرجه



. کیس ۱۹۷۰ کین لوتش

على الشاشة وعلى هذا فالاعداد السينمائي عن قصة عبارة عن اعادة خلق وفي هذا ما يغضب الكثيرين ، (ريللا)

وهناك مشكلة أخرى ألا وهى اختياد أفضل كاتب سيناديو للقيام بمهمة الاقتباس حيث أنه من الضرورى أن يكون تصود المخرج للقصة الأصلية منعكسا على السيناديو على كاتب السيناديو أن يرى فى القصة ما يراه المخرج بالضبط وأخذ جون شسليسئجر يبحث عن كاتب برى فى قصة جيمس ليو هيرليهى داعى بقر منتصف الليل نفس ما كان يراه هو فيما يتعلق بالصفات الأساسية للشخصيات الرئيسية وعلاقتهم ببعضهم البعض

ه بدأنا في فيلم « راعي بقر منتصف الليل » بكاتب كنت أشعر أنه لا يحب القصة الاصلية بالقدر الكافي كان يرغب دائما في تعديلها وتغييرها كان يقول مثلا انه مما يثير العاطفة أن نجعل راتسو أعرجا وكان دائما يتجه بالشخصيات في اتجاهات لا أقتنع بها وبدون اي مبررات مقبولة وكتب تسويدتن قررنا بعدها الاستغناء عنه وكنا لا نعرف ماذا نفعل بعد ذلك حتى تسلمت سميناريو آخس لكي أبحثه يتعلق بمشاكل التهريب في الولايات المتحدة ولم أكن أعرف شيئًا عن كاتب هذا السيناريو ولكنني طلبت منه أن يعمل في راعي بقر منتصف للليل ، وقدم لنا تسويدة في ستين صفحة لم تكن مرضية بأكملها فيدأنا من الأول كنا نعمل سويا عن قيرب نناقش مشهدا لكي ينفرد بعيدا بعدها ليكتب عشرة صفحات أو ما ال ذلك وقمنا برحلات الى تكساس وفي الواقع ركبنا السيارات مسافة ثلاثة آلاف ميل لمجرد الاحساس بالمكان كانت هناك أشياء كثرة عن أمريكا كنت قد لاحظتها عبر السنين الطويلة وكنت أعتقب أنه يجب أن يتضمنها السينارير مثل الطريقة التي يقدم بها المذيع آخر احسائيات الاصابات في فيتنام بنفس نبرة الصوت التي يقدم بها الإعلانات التجارية ان كل شيء يبدو وكأن له نفس القدر من الأهمية »

### • الاقتباس عن السرح

بالرغم من أن هناك بعض التشابه بين مظاهر الشكل المسرحي والشكل السينمائي الا أن اعداد سيناريو للسينما عن نص مسرحي كثيرا ما يسبب العديد من المشاكل ومن الصعوبة أن يصل الكاتب الى صيغة سينمائية خالصة من حيث عدة اعتبارات اذا كان يعتمد في مادته على المسرح ان الاختلاف الرئيسي بين الرواية والمسرحية من وجهسة نظر الاقتباس للسينما هو أن الكاتب يتمتع في الحالة الاولى بقدر أكبر من حرية الحركة وبما أن المسرحية تكتب خصيصا للمسرح فان الرغة في الحروج بالشخصيات خارج حدود خشبة المسرح تستلزم الرغة في الحروج بالشخصيات خارج حدود خشبة المسرح تستلزم ادخال بعض الاضافات على النص بينما نرى من ناحية أخرى أن مشكلة اعداد السيناريو عن رواية تنحصر في الاختيار والتركيز كما سبق أن أوضعنا

وعلى هذا فالروايه تتميز بوفرة المادة (عادة) وكذا ادراك الايقاع وتدفق الزمن داخل بنائها وهو ما يزيد من ارتباطها بالتسكل السينمائي ان آكثر النقد الذي يوجه الى الفيلم المأخوذ عن رواية هو الحرية الزائدة في الاقتباس والاستغناء عن كثير مما ورد فيها بينما نجد من ناحية أخرى أن أكثر النقد الذي يوجه الى الفيالم المأخوذ عن مسرحية هو أنه يبدو كمسرحية مصورة تقل فيها الحركة

ويهدف مثل هذا النقد \_ وان كان له مايبرره احيانا \_ الى الحرص على الفن السينمائي دون أن يتيح الفرصة لحقيقة انه من المشروع تماما أن تصور مسرحية جيدة كما هي وأداء ممثليها الجيد لكي يمكن أن يشاهدها عدة ملايين من الناس الذين لا يمكنهم أن ينتقلوا الىبرودواى أو شافتسبري أفنو

واذا كان النظام الاقتصادى للمسرح نفسه قد أدى بالمؤلف الأصلى ان يكتب مسرحية تتسم بجو مقبض مكتوم فان المخرج السينمائى الذى يعتمد على هذه المسرحية نفسها يكون قد الحق بها ضررا واضحا اذا ما أضاف أماكن متعددة من عنده وخرج بها الى الهواء الطلق لا يوجد سبب على الاطلاق يمنع مثل هذه المسرحية من أن تكتسب الصسفة السينمائية بالرغم من محافظتها على بيئتها المحدودة مع عدم الحاجة الى



من يخاف من فبرجينا وولف ١٩٦٦ مايك نبكولز



حارس البيت 1978 كليف دونر

احتفاظ الأداء المسرحى بمبالغته وبطابعه الخاص والمشال الجيد لهذا التحويل البارع هو اخراج كليف دوئر لمسرحية هارولد بنتر حارس البيت في فيلم سينمائي يحمل نفس الاسم

وغالبا ما يتسبب اقحام المشاهد والاماكن على المسرحية لمجسرد التنويع والحروج الى الهواء الطلق في أن يجعلنا نتململ في مفاعدنا في انتظار أن يعود بنا السيناريو الى الحط الدرامي الأصلى

واذا أعجب السينمائى بمسرحية فقد يكون من الأفضل أن يتركها فى حالها أو فلينقلها الى السينما بكل اخلاص وكأقرب ما يمكن الى الأصل أما اذا أعجبته الفكرة الرئيسية للمسرحية ورغب فى نقلها الى السينما فليأخذ الفكرة فقط وليبنى حولها فيلما من أول وجديد واذا لم يلجأ السينمائى الى أحد هذين النقيضين فقد يقدم حلا وسطالا يقدم ولا يؤخر

ريجد المخرجون ذوو الصلات القوية بالمسرح صعوبات عدة في حالة التحويل من وسيلة تعبير الى أخرى خاصه اذا كان قد سبق لهم أن أخرجوا نفس المسرحية على المسرح ويناقش تونى ويتشاودسون وله دور متميز في المسرح يماثل دوره المتميز في المسينما فيما يلى بعض مشاكله

كنت دائما أريد أن أخرج أفلاما سينمائية الا اننى بدأت في السرح وكان من المستحيل بالنسبة لى أن أصنع أفلاما في ذلك الوقت وكان الطريق الوحيد لدخولي السينما هو من خلال المسرح والتليفزيون، ولدى خلفية أدبية قوية مثل بعض الانجليز الخلاقين، وعندى ذوق حساس للكتابة كما اننى معجب بالأدباء المتازين وان كان هذا يصعب الامور في السينما حيث أن الأدباء المتازين يرفضون الكتابة للسينما وأيا كان الأمر فقد تسببت خلفيتي المسرحية في خلق عدة مشاكل عندما كان الأمر فقد تسببت خلفيتي المسرحية في خلق عدة مشاكل عندما كان على أن أنقل من المسرح إلى الشاشة وفي الواقع أنا لا أعتقد أنها فكرة جيدة على الاطلاق فمن الأفضل دائما في السينما أن تعمل من مادة أصلية فهذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكن بها فهم الفكرة في شكل سينمائي واذا كنت قد أخرجت عملا في المسرح من قبل فمن المستحبل سينمائي واذا كنت قد أخرجت عملا في المسرح من قبل فمن المستحبل ان تفكر فيه تفكيرا جديدا لانه أصبح مصبوبا في قالب معين انك عندما

تتمها عملا في وسيلة للتعبير لا يمكنك حقيقة أن تنقله الى وسيلة أخرى .

# • السيناريو التسجيلي

يرى البعض أن الفيلم التسجيلي لا يحتاج الى سيناريو مسبق واذا كان ووبرت فلاهرتي قد اتبع هذا الأسلوب فيمسا مضى الا أنه قد التقط ملايين الأقدام من الفيلم الحام ليقدم عددا محدودا من الأفلام وليس لكثير منا نفس سحر أسلوبه كما أنه ليس متاحا لاحد في أيامنا هذه نفس المعدل المرتفع من استهلاك الفيلم الحام وكذلك يتطلب أسلوب لا سينما الحقيقة ، معدلا مرتفعا أيضا ولكن اذا تم التصوير على مقاس ١٦ هم فقد يسهل عندئذ العثور على ممول

ومن جهة أخرى قد يعمل أغلبنا وفق ميزانية محددة وهذا يستلزم الوصول مقدما إلى سيناريو بشكل أو بآخر

ان جوهر كتابة السيناريو لأى فيلم تسميلي هو اجراء البحث بصورة وافية شاملة والذى يتطلب عادة عدة أسابيع من الانهمساك والتركيز في كل ما يتعلق بالموضوع وبيئته

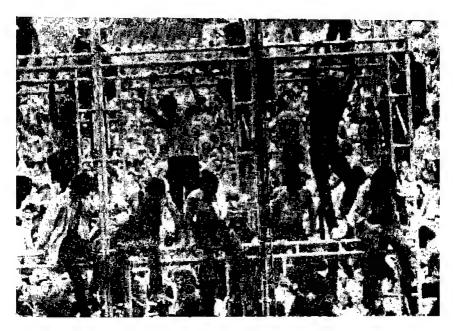
ولا يكتفى السينمائى خلال هذه الفترة بجمع المعلومات من أجن السيناديو بل عليه أيضا أن يتعرف على الاشخاص المرتبطين بالموضوع وأن يختار من يصلح منهم للظهور في الفيلم وأن يصبح هو نفسه عضوا يرحب به الجميع في هذه البيئة الجديدة باختصار ؛ ليس عليه فقط أن يتعرف على الأفراد الموجودين بل يجب أن يتعرفوا عليه أيضا

ويمكنه في الوقت نفسه أن يفحص الامكانيات الطبيعية للبيشة أي أفضل الأماكن للتصوير مع تسجيل الصوت المتزامن وظروف الاضاءة بما في ذلك مصادر التيار الكهربائي المتاحة ومدى توفر مساحات تسمح باللقطات البعيدة وهكذا

ولكن أهم ميزة لفترة البحث هي مواجهة السينمائي للحقيقة - يجب أن تقارن الأفكار السبقة بالحقائق وأن تطبق الاحصائيات على الناس



« وثيلة فارو » ١٩٧٠ انجمار برجمان



وودستوك ۱۹۷۰ مایكل وادلی

لادراك مدى دقتها هناك وقت كاف لكى ينمو حب الموضوع حتى وأو ا انتهى الأمر بكراهيته

ويجب أن يرتب السينمائي أن يتقاضى أجرا منفصلا عن مهمة البحث وكتابة السيناريو كلما أمكن ذلك ومثل عذا المطلب ليس ضروريا فقط لتغطية المصاريف خلال تلك الفترة ولكنه يساعد على التأثير على ممولى الفيلم وعلى المسئولين عن البيئة التي ينوى تصويرها لابراز أهمية تلك المرحلة الحيوية في صناعة أي فيلم تسجيلي جاد

وأكثر من هذا فان المبول في أغلب الاحتمالات سوف يواصل انتاج الفيلم كي يبرر صرف هذا المبلغ المتواضع عما لو كان السينماثي قد قام بمهمة البحث وكتابة السيناريو على البيعة

ريمكن تنسيق السيناريو التسجيلي بطريقة بسيطة من حيث الكتابة ترسم خطا رأسيا في منتصف الصفحة والى يسار هذا الخط نكتب الحركة أى المرئيات والى اليمين ندون الصوت ومن المهم ألا نهمل العمود اليمين حتى لو كتب الواحد منا كلمة موسيقى « أمام مشهد فان هذا سوف يذكره على الأقل بأن يصور هذا المشهد بأسلوب مختلف تماما عن مشهد آخر تصاحبه مؤثرات فعلية أو حوار ( على القارى العربي أن يراعى أنه عند كتابة السيناريو باللغة العربية يكرن الوضع عكس ما هو مذكور هنا من حيث استخدام العمود اليسار والعمدود اليمن )

أما اذا كان الفيلم يتطلب نوعا من التعليق فمن الأفضل تهدوين مسودة لما يجب أن يقال وباستمرار مرحلة كتابة السيناريو ومن بعدما مرحلة التصوير ثم التركيب يمكن عندئذ استبعاد جانب كبير من التعليق المبدئي وتعويضه بوسيلة اتصال مرثية (انظر علدق ا)

واذا لم نراع معالجة التعليق أثناء مرحلة كتابة السيناريو فقد نجد أمامنا عدة مشاكل عندما نصل الى المراحل الأخيرة للتنفيذ لا توجد مشكلة أكبر من أن تجد لديك مادة مرئية تزيد كثيرا عن التعليق الذي سوف يصاحبها أما اذا واجهت العكس وهو أن يكرن الشرح الحيوى الذي لا يمكنك أن تختصره يزيد عن ثلاثين ثانية مثلا بينما يصاحب

صورا لا تزید عن خمس ثوان فیمکنك عندئذ أن تتحایل على ذلك بان تجمل التعلیق یستمر علی صود آخری لا علاقة لها به

ومن الأهمية استخدام آلة تصوير فوتوغرافي خلال مرحلة البحب الله الصور الفوتوغرافية تحقق غايتين في وقت واحد فهى مرشد هام اللسينمائي في المراحل التالية كما أنها تشكل أفضل طريقة لعرض الموضوع على المبول الذي غالبا مالا يقبل أن يقرأ ما يعده السينمائي من تخطيط للفيلم بكل ما يضمه من اصطلاحات فنية وتقسيم الى صوت وصورة يجب في هذه الحالة كتابة عرض أدبى لما تنوى أن تصوره في الفيلم وسوف يسهل فهم ذلك مباشرة ما دامت توضيحه الصور الفيلم

واستخدام جهاز تسجيل للصوت له أهميته أيضا أثناء مرحلة البحث كما أن الألمام بالكتابة بطريقة الاختزال يعتبر ميزة آكثر أهمية

ويجب اعتبار كل جمل الحوار المدونة في السيناريو دليلا يهتدى به وعندما تحيى مرحلة التصوير الفعلى فان المخرج سيستخدم دليل الحواد لكى يذكر الذين يشتركون في القائه بما يجب أن يتحدثوا عنه ثم يقوم عندئة بتسجيل ما سوف يقولونه بتعبيراتهم هم

#### • التقاليد

هناك تقليدان أدبيان يجب تطبيقهما منذ بد، المراحل الأولى لكتابة السيناريو في السيناريو في صيغته النهائية

# ١ \_ صيفة المتحدث الجمع

استخدام صيغة المتحدث الجمع أى نحن التى تستخدم للتعبير عن الملك أو رئيس التحرير هى الصيغة المناسبة لاختزال كلمات المخرج وآلة التصوير والمشاهدين فنقول نتحرك الى الأمام تجاه ستيلا ، أو م وبينما نتحرك أفقيا مع مارك تجاه النافذه ونتحرك عبر ظهر يده

نرى كما لو كان من وجهة نظره لافتة النيرن التي تضيء في المستوى الحلفي .

أما اذا كان تقليد استخدام صيغة المتحدث الجمع لا يحتمل فيمكن اغفاله ولكننا ببساطة سوف نستخدم بدلا منه عدة كلمات

# ٢ ـ صيغة المارع

يجب أن تتم كتابة كل الملخصات والخطوط العامة والعاجات والسيناريوهات في صيغة المضارع ولا يعود استخدام هذا التقليد لمجرد الراحة ولكنه انعكاس للطبيعة الأساسية لوسيلة التعبير هذه لا وجود للفيلم الا في صيغة الحاضر مثله مثل سائر الوسائل السمعية البصرية

وحتى اذا عدنا « فلاش باك ، الى الماضى أو تقدمنا « فسلاش فورورد الى المستقبل فبمجرد أن نغير الزمن في أقل من ثانية فان المتفرجين يجدون أنفسهم في حاضر » آخر

# • مراحل كتابة السيناريو

تمر كتابة سيناريو الأفلام الروائية حسب العرف والتقاليد خلال المراحل التالية وقد نستغنى عن احدى هذه المراحل فى بعض المرات وقد نعيد عدة محاولات لمرحلة واحدة منها فى مرات أخرى ولقد حددنا لكل مرحلة عددا من الصفحات ولكن هذا العدد بطبيعة الحال لمجسرد الارشاد ، ولا يحب اعتماره قاعدة ملزمة

١ ـ اللغص ٥ صفحات

موجز قصير للموضوع قد يساعد في بيع الفكرة لرجال الانتساج المشغولين ويجد بعض كاتبى السيناريو صعوبة في تلخيص ما لم يكتبونه بالكامل بعد وفي حالة اذا كان السيناريو سيتم اعداده عن رواية أو مسرحية ؛ يصبح للملخص وظيفة مفيدة عي تحديد خط تطور القصة لصالح صائمي الفيلم

توسيع الموضوع ليصبع في صيغة قصة قصيرة تقريبا وحيث يكون للحوار ضرورة في تطوير القصة أو في توضيع احدى الشخصيات تتم كتابته كما في الأدب وليس كما يرد في المسرحية أو السيناريو التنفيذي

#### ٣ \_ تخطيط المناظر

۳۰ صفحة

هذه مرحلة يتفاداها عن نصد أو بدون قصد الكاتب الأديب الذي لم تتوفر له خبرة بصناعة الأفلام خاصة وانه غير مطالب بتقديمها حسب بنود التعاقد معه انها محاولة مبكرة نسبيا لحصر المناظر الفعلية في الفيلم مع وصف بسيط لما يجرى في كل منها من أحداث دون ذكر أي حوار أو حواشي وحتى يمكن اكتشاف وخلق نوع من الشكل المرئي للفيلم بدلا من الشكل الأدبى

انه تمرین مفید ویمکن تعزیزه وتدعیمه مدا توفرت الموهبة والوقت مرسم سکتشات تخطیطیة لبعض اللقطات لکی تصور تنابع اللقطات والانتقال بینها

#### ٤ ـ العالجة ١٠٠ صفحة

توسيع آخر لتخطيط القصة ومن الأفضل أن يتم بعد تخطيط المناظر واحيانا تندمج هاتان المرحلتان في مرحلة واحدة وقد تصبح هذه المرحلة ببساطة خطوة في طريق تحويل تخطيط القصة الى معالجة كاملة الحوار وقد تكون المعالجة مرحلة واضحة في العقد وقد لا تكون ويجب تسليمها أو الانتهاء منها في موعد محدد

#### ه \_ معالجة كاملة الحوار

۱۸۰ صفحة

الاسهام الرئيسي الذي يقوم به عادة الكاتب غير المرتبط بصناعة الفيلم ويشمل غالبا حوادا أكثر مما يلزم ووصفا أكثر مما يلزم وكمية

من التكرار الذي قد يفيد كتعليمات او اقتراحات لصانعي الفيلم أكتر منه كجزء أساسي من السيناريو النهائي ويمكن لأي تطوير تالي أن يعتمد على المادة المتوفرة في هذه المرحلة

#### ٦ \_ سيناريو المشاهد الرئيسية

١٧٠ صفحة

أيا كان مدى اشتراك المخرج وارتباطه بالمراحل الحمس الاولى فانه من الضرورى جدا أن يقوم بدور حاسم فى هذه المرحلة وفيما يليها من اعداد للسيناريو

وهذه المرحلة هي أساسا أول تعويل للمعالجة كاملة الحوار للاقتراب من شبكل خطة العمل » والمشاهد الرئيسية عبارة عن أجزاء من الحركة والحدث كاملة في حد ذاتها مثل المشاهد في مسرحيات شكسبير ولكنها قد تختلف في طولها من ثانيتين الى عشرة دقائق أو أكثر

ولا يتوقع أحد أن يتم في هذه المرحلة التقطيع الى لقطات منفصلة أي لقطات قريبة ولقطات بعيدة الغ

ريمكن لسيناريو المشاهد الرئيسية أن يكون وثيقة عمل للمراحل الأولى من توزيع الأدوار على الممثلين وتصميم المناظر وعمل الجداول الزمنية ووضع الميزانية ( اذ لم تكن الميزانية قد تم تقديرها من قبل ) ( انظر ملحق ب )

#### ٧ - السيئاريو التنفيذي المبدئي

١٥٠ صفحة

يتوقف تطور المراحل ابتداء من المرحلة السابقة على أسلوب المخرج في العمل قد يبدأ بعض المخرجين في تقسيم كل المشاهد الى كل قطع متوقع بحيث يننهى الى المحاولة الاولى لخطة نركيب اللقطات ( المونتاج ) وقد يكتفى البعض بمجرد صقل وتحسين سيناريو المشاهد الرئيسية دون تقسيمها الى لقطات منفصلة

أن السبيناريو التنفيذي المبدئي عبارة عن تطوير أكثر منه مرحلة

وال كان يطلب أحيانا تقديمه مكتوبا على الآلة الكاتبة وعلى هذا يمكننا اعتماره تقطيم مبدئي اذ قارناه بالتقطيع النهائي ا

#### ٨ - السيئاريو التنفيذي النهائي ١٢٠ صفحة

مـذا الاصـطلاح يشرح نفسه بنفسه ومع ذلك فنتيجة لبعض الضغوط الخارجية أو بعض الايحاءات الجديدة من صانعى الفيلم أنفسهم قد توجد عدة نسخ « نهائية » مختلفة وحتى بعد أن يبدأ التصـوير قد تستجد بعض التعديلات » وجرت العادة أن يتم نسخ كل من مذه النعديلات على ورق مختلف في لونه وبذا ينتهى الأمر بأن يبدو دفتر السيناريو التنفيذي النهائي وكانه قوس قزح

والوضع المثالي هو أن يصبح السيناريو التنفيذي النهائي خطة العمل الفعلية لجميع أفراد الوحدة على أن تكمله مجموعات من رسومات التتابع ( لوحة القصة ) توضع التكوين داخل كل لقطة

وبعض المخرجين من جهة أخرى لا يقبلون العمل بهذه الطريقة كما استرى من بعض المقتطفات المذكورة في أجزاء أخرى من هذا الكتاب ونحن تنصبح كل مخرج مبتدىء بأن يراعي كل الاحتمالات بكل جدية قبل أن يفكر في الاستغناء عن السيناريو التنفيذي أو عن رسسومات التتابم

يجب الا ينظر المخرج الى هذه الوسائل المعاونة وكأنها قضببان سجن بل هى فى الواقع وسائل تمكنه من الارتجال ومن اغتنام الفرص التى تلوح فى آخر لحظة ؛ دون أن يضيع منه التدفق الطبيعى للفيلم

# اعداد اللقطات

فى بداية كل يوم يقرر المخرج ما الذى سيصوره واذا كان يعمل حسب سيناريو تنفيذى تمت فيه دراسية كل لقطة فلن تكون أمامه مشكلة بفرض أن النصوير يسير وفق الجدول الزمنى أما اذا كان المخرج يعمل حسب سيناريو مشاهد رئيسية وجدوله الزمنى يسمح بكثير من المرونة ، فغالبا ما يعد ما سوف يصوره طوال اليوم خلال الامسية السابقة وسوف ترتبط قراراته بمدى تقدمه فى العمل حتى تاريخه وبعدة اعتبارات عملية أخرى مثل مكان التصبوير ومدى اعداده والاضباءة والنتابع يسواها ويساعده فى هذه الأمور المنتج الذى يريد أن يطمئن على أن المنتاج جميعه سينتهى فى الموعد المحدد ومساعد المخرج الذى يجمع الفنيين داخل مكان التصوير ويتأكد من أن المنظر جاهز للتصوير وقسم التنابع الذى يطمئن على أن المنظر والمدى مع اللقطات التى وقسم التنابع الذى يطمئن على أن المناظر والملابس تتمشى مع اللقطات التى سيتم تركيبها بعد ذلك مع لقطات تصوير كل يوم

# • الاجراءات

لكل المهنيين بما فيهم المخرجون السينمائيون طرقهم الخاصة في مدير العمل لقد اكتسبوا بالخبرة بعض التدريبات البسيطة والاجراءات

المحددة التي يتفادون بها عدم الفعالية والتي يمهدون بها لأفضل ظروف للعمل الحلاق مهما كانت الظروف صعبة

والخطوات التالية تمر من الليلة السابقة للتصوير الى تصوير المنظر في اليوم التالى وبالرغم من بعض التنويعات التي سلياتي ذكرها فيما بعد الاأن نظام العمل التالى يشكل الإساس بالنسسية لاغلب صانعي الأفلام الروائية

# ١ ـ الواجب المازلي

مهما كان المخرجون قد أونوا السيناريو حقه من الدراسه والفحص عان أغلبهم يقومون ببعض الواجب المنزلي كل مساء فيما يختص بالسيناريو من أجل تصوير اليوم التالي

وفى ضدوء ما تم تصدويره من قبل وبمزيد من المعرفة بالممتليل وبطافم الفنيين وبعد مشاهدة المنظر (أو الموقع) فعلا وقد اكتمل نفطع الأثاث والأكسسدوار النع تتم اعادة فحص السيناريو بالاستعانة بمسقط أفقى للمنظر (أو مجسم له) وبرسومات التتابع (أن نوفرت)

ومن الممكن في أغنب الاحرال في عدده المرحلة تحديد اتجاه آله التصوير في كل لقطة على الأقل ويدون المخرج كذلك في تسيخة السيناريو الخاصة به أين ينوى أن يقطع من لقطة الى أخرى مع توضيح زوايا التصوير التي استقر عليها على المسقط الافقى للمنظر وعلى القسم الفنى ( اذا توفر ذلك ) أن يصده بزوايا أفقيدة وراسية لكل عدسة ومن الافضل مده بزاوية واحدة قابلة للتعديل للاستعانة بها في رسم زوايا التصوير على المسقط الافقى

ويدون المخرج بكل وضوح في كل زاوية على المسقط الافقى رقم المقطة حسب السيناريو كما يدون أحيانا البعد البؤرى للعدسة المطلوبة مع تحديد حركة آلة التصوير

ويدون بعض المخرجين ( مثل فال جست ) لقطاته كل ليسه على مسقط أفقى كبير للمنظر لكى يتم تدبيسه صباح اليوم التالى على لوحة رسم تعلق على حامل سبورة مثبت في مكان واضع بالقرب من المنظر

وسرعان ما يكتسب المخرجون الذين يتبعون هذه الطريقة دون ان

يغيروا رأيهم كبيرا بعد ذلك سبعه الاحتراف والكفاءة وهم كدلك يحمرن أنفسهم من الأسئلة التي تثير الغضب طوال يوم العمل

وفى الواقع فان المخرج لا يقيد نفسه بالكامل مقدما فيما يتعلق بتكوين الصورة ان ما فعله لا يزيد الا قليلا عن مجرد تحديد اتجاء آلة التجسوير حسب ما يمليه تدفق الحركه منطقيا مع الاحتفاظ لنفسه بالمرونة والحرية بالنسبة لتكوين الصورة النهائي في كل اللقطات

وقد يقوم المخرج بتحديد زوايا التصوير على مساقط المناظر خلال مراحل كتابة السيناريو والأمر يتوقف على طريقته الخاصة في العمل ويمكن عندئذ نسخ هذه الرسومات وتوزيعها داخل صفحات السيناريو

أما اذا كان المخرج أكثر اطمئنانا الى قدرته على تأدية هذه المهمة في السيابة للعددة المنظر الفعلى السيابة الطريقة الأولى فيمكنه اتباع الطريقة الأولى

وإذا كان يشعر أنه غير قادر أو غير راغب أو لديه أى اعتراض على نشر ما توصل اليه من قرارات فليس هذا عذرا لكى يهرب من تأدية واجبه المنزل وتكفى ساعة واحدة كل مساء من التأمل والتفكير الهادى، بعيدا عن الصخب وكل ما يشغل البال في مكان التصوير لكى تسهم قدرا كبيرا في معالجة أهدا لتنفيذ اللقطات داخل المنظر وفي راحة البال

واذا كان الفيلم يعتمه على الحوار فيجب على المخرج أن يستعد مقدما الى مدى أبعد فان الممثلين لا يرتاحون لاضافة جمل حوار جديدة في آخر لحظة

أما اذا كان المخرج يتعامل مع ممثلين غير محترفين أو مع اطفال أو اذا تضمنت الأحداث مشاهد مرتجلة فمن الضرورى في هذه الحالة تدوين ملحوظات عن كيفية الشرح والتلقين وتحريك الدافع

#### ٣ \_ اعداد اللقطة

الآلة التي يحتاج اليها المخرج لكي يعد اللقطة هي محدد الرؤية ويمكن شراء أو تأجير نماذج مختلفة من محدد الرؤية ذي البعد البؤري المتغير ومن حجم الجيب كما يمكن تعليقه حول الرقبة كعلامة مميزة

نسب المخرج وكانت آلات التصوير الكبيرة ذوات عازل الصوب في الماضى (وحتى آلات بوليكس الصغيرة) مزودة بمحدد رؤية يمكن فصله عن الآلة ويمتاز بدقته ويعتبر مثاليا لهذا الغرض

ومهما كان المخرج بارعا في تصيوره للقطات في مرحلة كتابه السيناريو فمن الغباء حقا ألا يعاول أن يمر بخطوات اعداد كل لقطة مامة في فيلمه حيث أن هذه هي المرة الأولى التي يرى فيها الممثلين ووراءهم خلفية معينة هكذا يمكن للمخرج أن يختبر تصوره المسبق باستخدام هذه العناصر الاساسية ألا وهي الممثلون والخلفية

وأيا كان الجزء من المشهد الذي يتولى المخرج اعداده فعابه ألا يخلط بين خطوات الاعداد هذه وبين خطوات التدريب ( البروفات ) التي استعرض لها في الفصل ٩

وهذه الخطوات الخلاقة هي أيضا وسيلة للاتصال فخلال مواحل اعداد اللقطة يعرف كل شخص من الموجودين ما هو المطلوب منه ومي القسم الذي يتبعه

والتركيز التام ضرورى جدا واذا توقف المخرج على سبيل النال لكى يدخل فى مناقشة فلسفية طويلة مع المثلين فقد يجد أن طاقم الفنيين قد فقدوا اهتمامهم فيما يدور حولهم

أما بالنسبة للمخرج الجديد والذي يتكون فريقه عادة من محسوعة من الأصدقاء الذين تنقصهم الخبرة الكافية مثله فهناك ميزة أخرى الالتركيز المطلوب يساعد على الاطمئنان على أن كل عضو في القريق ينفذ المهمة المطلوبة منه بالكامل وتصبح النصيحة التي يمكن أن يبديها اي فرد واضحة ومن السهل الحكم عليها وقبولها أو رفضها

وفى نهاية خطوات اعداد اللقطة تتكون لدى المثلين فكرة سليسة عن حركاتهم ولدى مدير التصدوير عن أين يضع مصابيحه ولدى الصور عن أين يضع القضبان التي ستتحرك عليها آلة التصوير وعن اي عدسة سيستخدمها ولدى مسجل الصوت عن المكان الذي يثبت اليكروفونات ولدى فتاة التتابع عن أي لقطات قريبة وخلافها سسم

سريرها ولدى مساعد المخرج عن كيف يشرف على اعداد اللقطة من جانبه

#### ۴ \_ فحص سريع للحوار

عند هذه الخطوة غالباً ما يغادر المخرج مكان التصوير ومعه الممثلون ويتم استخدام البديلين عادة ليحلوا محل الممثلين في الأفلام الروائية حتى يستمر المصور في توزيع الاضاءة وضبطها

وبينما تدور الاستعدادات يناقش المخرج المشهد مع المهناين محاولا اكتشاف أن كانت هناك صعوبة في الحوار وللتأكد من الجو المطلوب ما يطرأ على الصوت من تغييرات والتشديد على بعض المقاطع وسرعة المشهد

وتهدف هذه الخطوة بكل بساطة الى توفير الوقت الى جانب انها تضمن أن المخرج والممثلين لا يتداخلون أو يتعثرون في الفنيين ومعداتهم بينما يتم اعداد آلة التصوير ومعدات الاضاءة وباقى الأجهزة

وليس من السهل دائما تحديد ما اذا كان من الأفضل لك أن تبدأ بالتدريبات ( البروفات ) الفنية على أمل أن تقود المئلين مباشرة من التدريب الى التصوير دون أى مقاطعة أو اعاقة أو أن تتأكد من أن الحركة أصبحت مضبوطة تماما قبل بدء التدريبات الفنية

وتتوقف المسألة هنا على التركيز أثناء بروفة معينة أكثر مما تترقف على فصل المهام المختلفة عن بعضها وعلى المخرج أن يعتمد على أذنه هنا

وأحد القرارات الهامة التي على المخرج أن يتخذها هو متى يتوقف عن التدريبات ليبدأ التصوير

وهذا القرار سهل نسبيا اذا كانت اللقطة مجرد لقطة قريبة لوجه ممثل واحد أما اذا كان هناك ممثلان أو أكثر فان الأمر يزداد صعوبة قد يقدم الممل الأول أفضل ما عنده من أداء مباشرة بينما قد يعتاج الممثل الثانى الى بروفات عديدة قبل أن يصل الى قمة أدائه

ونبس المتوسط الحسابي هو الحل الأفضل لمثل هذه المسكلة عاذا كان الممثل الأول يحتاج الى بروفتين يينما يحتاج الممثل الثاني الى ١٢ بروفة فليس حل المسكلة هو عمل سبع بروفات الأمر الذي قد يؤدي الى تتيجة ليست رديئة ولكنها ليست جيدة كذلك

وينحصر الحل عادة في تحديد من هو الممثل الأكثر أهمية في اللقطة وعلى هذا الأساس نصل الى قرارنا وقد يحتاج الأمر الى اعادة تخطيط اللقطات حتى يصبع مثل هذا الحل الأفضل ممكن التنفيذ

واذا تعجل المخرج في بدء التصوير قبل أن تستوفي البروفات حديد فان التصوير المتزايد نتيجة عدد من اعادات التصوير قد يؤدى الى أن يستمر الأداء في التدمور هذا الى جانب حقيقة أن المخرج يستهلك عندئذ كمية هائلة من الفيلم الحام بدون جدوى واذا كان المخرج مرحية أخرى حذرا آكثر مما يلزم قبل أن يتخذ قراره ببدء التصوير فربما يكون أفضل أداء قد حدث فعلا أثناء التدريبات

واذا كان الممثلون على مستوى جيد ويعرفون الآن ادوارهم وما هو عطنوب منهم فليس على المخرج أن يتدخل كثيرا عندئذ وتصبيح مهمته محرد ضبط الأداء أعلى أم أوطى أسرع أم أبطأ أكبر ام اصغر

واذا كان طاقم الفنيين محدوى الحبرة فأفضل نصيحة لهم أن يعاملوا الندريبات بنفس الاحترام والجدية التى يعاملون بها مرات التصوير واذا لم يزكز كل منهم على عمله تركيزا حقيقيا فهناك خطورة أن تزيد مرات التدريب في عددها أكثر مما يئزم للممثلين ودون أى ضمان للتخلص من العيوب الفنبة

# - التصوير

عندما يقرر المخرج أن المرة التالية هي هرة تصوير يندقع عدد من الأحصائيين داخل مكان التصوير أخصائيو الماكياج ومعهم علب البودرة وأخصائيو تصفيف الشعر ومعهم الفرشاة والمشط وأخصائيو الملابس ومعهم فرشاة الملابس وأخصائيو التتابع ليصححوا بأصابعهم ما يلزم تصحيحه الغ انها لحظة تضايق المخرج كثيرا لأن هنذه

التصرفات تقطع الاندماج في الجو المطلوب وعلى هذا يجب أن عم كل هذه الاجراءات الروتينية البغيضة بأقل صخب ممكن وبأقصى كفاءة سمكنه في الوقت نفسه

ومن المهم وللسبب نفسه أن تتحول خطوات العمل الروتينية التى سم فى آخر دقيقة لكى يبدأ التصروير الى اجراءات لا جهد فيها ونختلف هذه الخطوات قليلا من أستديو الى آخر نجد أحيانا أن قسم الكهرباء هو الذى يبدأ تشغيل آلة التصوير بينما نجد فى أحيان أخرى أن هذا من عمل قسم الصوت المهم أن تتأكد من أن طاقم الفنيين يعرفون هذه الاجراءات جيدا وعادة تتم هذه الإجراءات كما يلى

- ١ ـ ينادى مساعه المخرج مطالباً بالهدوء وتضىء اللهبات الحمراء والدق الأجراس
  - \_ يوضح المخرج أنه مستعد
  - ٣ \_ يخبر مساعد المخرج قسم الصوت أن يدير أجهزته
- \_ يخطر قسم الصوت آلة التصوير عندما يصل جهاز تسجيل الصوب الى السرعة المطلوبة ( ويتم الاخطار شفويا أو مرئيا أو بواسطة لمة حمراء )
- ه \_ آلة التصوير تدور ويلاحظ مساعد المصور جهاز التاكرسيتر
   ( جهاز معرفة عدد الدورات في الدقيقة ) ليعرف متى تصل آلة
   التصوير الى السرعة المطلوبة ٠٠
  - ٦ فيخبر فتى لوحة الأرقام أن يسجل اللوحة
- ٧ \_ يعلن فتى لوحة الأرقام بيانات اللوحة ورقم مرة التصوير نم يطرف
   المصفقة ، ثم ينسحب خارج اللقطة بأسرع وأهدا ما يمكن
  - ٨ \_ يتأكد المخرج أن كل شيء قد استقر ثم يقول عندئذ كلمة «حركة»

والشخص الوحيد الذي يمكنه أن يقول و اقطع ، هو المخرج الا في الحالات غير العادية واذا أحس المصور مثلا أن هناك خطأ ما عبد لحظة معينة فمن الأعقل أن يستمر في عمله فقد تكون اللقطة كاءلة من وجهة نظر المخرج ويمكنه بعد ذلك أن يغطى لحظة وقوع الحطا المقتلة فريبة أو بلقطة من زاوية أخرى ولا مبرر اطلاقا للمزيد من اعادات التصوير ما لم تكن هناك غلطة يلزم تصحيحها ، أو لأن المخرج يريد أن يحدث تغييرا فعليا • والا فسيكون من الصعب التمييز بين الاعادات في جلسة مشاهدة النسخ السريعة

وتصدوير اعادة أخرى و للاحساس بالأمان ، هو محض تضييح للنقود وفي الحالة قليلة الاحتمال جدا وهي حدوث حادث في المعامل عان كلتا الاعادتين ستتعرض للخربشة أو أيا كان ما سيحدث لها

ونجد من جهة أخرى أن المخرج اللبق يستخدم اصطلاح الاحساس بالامان ، عند طلب الاعادة كمجرد عدر أمام المثلين الذبل أم يؤدوا دورهم على الوجه المطلوب

وفيما يلي يذكر سيدلى كول بعض المآزق التي قد يقع فيها المخرج

بعد أن يستقر رأى أغلب المخرجين على تفاصيل اللقطة كم بريدونها فانهم يتمشون مع اقتراحات المصور فيما يتعلق بالعدسه المناسبة لذلك الموقف - قد يحدد بعض المخرجين مقدما نوع العدسة السي اريدونها ولكن قد يكون لدى المصور أيضا بعض الأفكار التي يسهم بها في التنفيذ قد يقول مثلا و إذا صورنا من الحلف هنا مستخدس عدسة ٥٠ مم فانها ستبدو أفضل ٠٠ يجب أن يكون المخرج عمليا بالنسبة لهذه الأمور وهذا سبب آخر لماذا يكون من الأفضل له أن يحل هذه المشاكل مثل مشكلة اختيار العدسة في مكان التصوير ولا يفيد المخرج الجديد شيئا أن يندفع داخل مكان التصوير قائلا « آلة التصوير هنا العدسة ٥٠ مم المسأنة ١٢ قدما وبوصتان انت تقف هنا الآن ثم تتحرك الى هناك . ، ثم يتوقع أن يشمر الجميع بأنهم يسهمون في الجهُّه المطلوب - قد تكون قد توصلت الى فكرة وافية مقدمًا عما تريُّه -ولكن عندما تعد اللقطة قد يكون لدى المصور بعض الاقتراحات القسة التي قد تغير جذريا كل ما خططته كما قد تجد أيضا أنه بمجرد تواحد الفنانين في مكان التصوير فقد تصدر منهم بعض الأفكار الجديدة عد بشعرون مسلا أنهم لا يرتاحون للحركة المطسلوبة منهم داخل اطار الشخصيات المطلوب منهم أدائها ويجب تشجيع كل هذه التطويرات اكل هذه الافكار على أن يسيطر المخرج عليها بطبيعة الحال وفيما يلى يؤكد جوزيف لوزى الأسلوب الذى يود أن يتم به تصوير اللقطة أو المشهد كما يناقش هذا الأمر كاملا مع مدير التصوير والمصور

« اننى لا أحاول اطلاقا أن أؤدى مهمة أى من الفنيين بالنيابة عنه اننى لا أقول « أريد في هذه اللقطة أن أستخدم الـ ٣٣ ه ( أى عدسه بعدها البؤرى ٣٣ مم) لدى معرفة تامة بالعدسات التي يمكن استخدامها بما في ذلك بعض العدسات غير الشائعة الاستخدام ولكننى أميل عند مناقشة اللقطة مع المصور لأن أقول أريد لقطة بعيدة جدا واعتقد أنه لغذا السبب يجب أن تكون من أعلى « هناك قواعد عامة لاختيار العدسات قد أناقشها خلال مرحلة التحضير والاعداد قد أقرر على سبيل المثال أن أصور الفيلم جميعه في لقطات عامة ولقطات قريبة بدون أى لقطات منوسطة وقد لا تقطع اللقطات القريبة أجزاء من الوجه الا قرب نهاية الفيلم وقد يعطينا تطور اللقطات أساسا فيلما يتكون من لقطات بعيدة جدا مع تحرك تدريجي نحو اللقطات القريبة جدا من الوجه ع

ويجب تنظيم اللقطات التي يتم تصويرها في المواقع الفعلية مقدما حيث قد يفقد المخرج الاتصال بالمصور في بعض الأحيان أو قد يضطر المصور لأن يصور ما يمكنه بحرية وبسرعة

وفيلم « أشكال في منظر طبيعي » نبله تمتد فيه بعض الحركات الفنرة طويلة أحيانا في الهليكوبتر وأحيانا على الأرض وهناك مي بعض المساهد الأخرى لقطات تشبت فيها آلة التصوير مع مزيد مي القطع ويلزم لمثل هذه الخطة في التنفيذ قدر كبير من الاعداد وأناقش عذا مع مصمم المناظر ويتوقف الأمر على من يكون هذا المصبم وأناقشه مع متاة المتنابع حتى تكون لديها فكرة عما أفعله كما أناقشه دائما مع مدير التصوير وربما مع المصور أيضا ويتوقف هذا على مدى كفاءته أما ادا كان يعمل معك شخص مثل جيرى فيشر وهو أحد المصورين أما ادا كان يعمل معك شخص مثل جيرى فيشر وهو أحد المصورين قسل مهمة المصور الى دور كبير ، اذ لم يعمل معه مصور يقترب من قدراته هو أيا كان الأمر فانني أناقش هذه الأمور وأحاول أن أبين نوع الوضوح والتركيز البؤرى ) الذي أريده وكذا عبق مجال وضوح الصورة ومقدار تقريب المسافات وأي عوامل تشويه أخرى ان وجدت قد تكون لدى

فكرة استخدام ال ٣٢ ولكننى اترك للمصور فرصة اقتراح استخدامها قد نجرب عدة عدسات ولكننا ننتهى فورا بال ٣٢ ولكن بالرغم من ذلك فد يحدث عندما أنظر الى اللقطة أن أجدها غير صالحة ربما لأنها لقطة متحركة أو لأننى أريد أن تقترب اللقطة من يد أحد الاشخاص أو من خاتم فى اصبعه ولا يمكننى الاقتراب بالقدر الكافى لذا يجب تمديل اللقطة كما يجب مناقشة هذا التعديل ، (لودى)

وهناك عنصر يجب مراعاته عندما تعد كشف ترتيب تصدوير اللقطات وهو المنظر الذى سيستخدم فى هذه اللقطات بالذات فبعض المناظر تصعب اضاءتها أو يصعب تصوير اللقطات داخلها فى تتابعها الصحيح ومما يساعد هنا أن نضع كشف اللقطات فى الترتيب الذى لا يستدعى فك أى جزء من المنظر أو اعادة توزيع الاضاءة

« اذا كان لديك منظر عبارة عن حجرة يدور فيها عشهد من الحدت يتجه فيها الأشخاص في اتجاه واحد فائك تعد اضاءة المنظر للقطة في ذلك الاتجاه وقد ترغب عند نقطة معينة أن تحصل على لقطة تتقاطع معها قد تستدعى التصوير في اتجاه آخر ان هذا يعنى اعادة توزيع اضاءة المنظر مما قد يستغرق ساعة من الزمن ولتفادى هذه المضايقة يجب أن تصور اللقطات التي تدور خلال هذا المشهد من الحدث وبنفس يرزيع الاضاءة وراء بعضها سوف تجد أنه من الأسهل لك أن تجعل الممثلين لا يتبعون التتابع الفعلى للقصة عن أن تضايق مدير التصوير والمصور بتحريكهما داخل المنظر طوال الوقت ( كلادك )

وهناك أسباب أخرى واضحة لعدم التصوير حسب التتابع النهائى لمعيام قد تنقسم الأحداث بين موقعين أو أكثر مع العودة في القصة الى موقع معين منها ويتم تصوير كل اللقطات التي يلزم تصويرها في موقع واحد في دفعة واحدة بقدر الإمكان أيا كان موقعها النهائي من الفيلم ونصل الى الاقتصاد في تأجير المعدات اذا صورانا كل اللقطات التي تلزمها هذه المعدات في دفعة واحدة كما يمكن أيضا تخفيض أجور المثلين بهذه الطريقة خاصة المثلين الذين يظهرون في اجزاء متفرقة من الفيلم وقد يتركز الحدث الرئيسي في الفيلم حول حدث طبيعي من الفيلم وقد يتركز الحدث مرة واحدة أن يتم تصوير جزء من الفيلم أو قد يتطلب حدث « يحدث مرة واحدة أن يتم تصوير جزء من الفيلم

فى فترة زمنية قصيرة وأمام خلفية محددة من واقع الحياة مثلما حدث فى ويلم ويكسل متوسط البرودة » ويجب مراعاة كل هذه العوامز عند تخطيط الجدول الزمنى للتصوير

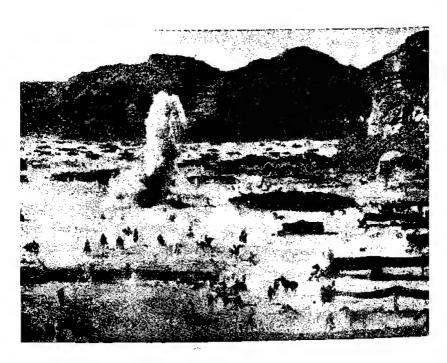


اشكال في منظر طبيعي ١٩٧٠ جوذيف لوذي المنظمة المنظمة والمنظمة والمنظمة والمنظمة والمنظمة والمنظمة والمنظمة والمنظمة والمنظمة المنظمة المنظمة والمنظمة المنظمة والمنظمة المنظمة والمنظمة المنظمة والمنظمة المنظمة والمنظمة المنظمة والمنظمة المنظمة المن

# • خصائص الأبعاد المختلفة للقطات

#### للقطة البعيدة جدا

مناك ثلاثة أغراض رئيسية ورا، استخدام اللقطة البعيدة جدا للا ، يمكنها أن توضع المكان العام لاحداث الفيلم وغالبا ما تستخدم بنذا الغرض في بداية أفلام رعاة البقر أو في بداية فيلم عن مدينة معينة حيث تقوم اللقطة باستعراض ناطحات السحاب أو خلافه واستخدام للقطة البعيدة جدا في هذا الغرض يجعلها اساسا لقطة بنائية أو اسيسية



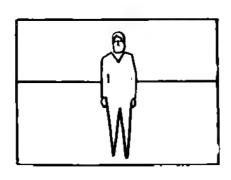
لورانس العرب ١٩٦٧ ديفيد لين نموذج جيد للقطة البعيدة جدا

ثانيا يمكن استخدامها لالقاء نظرة شاملة على ساحة الأحداث اثناء الفيام خاصة حين يلزم ادراك حجم معركة معينة ومدى حدتها وهناك مال مبكر لاستخدام اللقطة البعيدة جدا في هذا الغرض في فيلم جريفيث مدال مدبعة لقد وضع جريفيث آلة التصوير فوق تل بحيث يسهل على المتفرج أن يشاهد قوات الطرفين المتحاربين وهما يقتربان من بعضهما تادمان من طرفي الوادى المتضادين في وقت واحد

ويحدث الاستخدام النالث لهذه اللقطة عندما يكون من الضرورى عزل انسان عن بيئته أى عرض موقف فلسفى بصورة مرثية ونجد مرة أخرى ان فى أفلام رعاة البقر مجالا صالحا لهذا الاستخدام ان راعى البقر الذى يعبر وحده أرضا منبسطة لا نهاية لها يرمز الى كفاح الفرد ضد البيئة المعادية ولقد استخدم ايمشويلي لقطة مماثلة فى فيلمه «أتلسبية» ولكن بطريقة محتلفة لقد وضع بطله على قمة جبل بعيد فى نهاية فيلمه الذى تميزبوفرة لقطاته القريبة وهكذا بدا الانطلاق من التوتر المرئى ليؤكد ضآلة شان هذا الرجل وسط الكون المحيط به

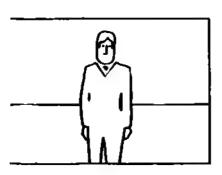
# اللقطة البعيدة ( أو العامة )

هذا النوع من اللقطات قريب في خواصله المميزة من اللقطات البعيدة عند جدا وان كان أكثر فائلله عند استخدامه كلقطات تأسيسية هنا وضوح أكثر لتفاصيل حركة الانسان وادراك أقلل للبيئة الكاملة المحيطة به ويصبح في امكان المتفرج ان يركز انتبساهه على كل ممثل على انفراد وعلى هذا يجب على المخرج في هذه الحالة أن يرتب مقدما العلاقة بين كل الأشلخاص الذين يظهرون بين كل الأشلخاص الذين يظهرون داخل اطار الصلورة لا يكفيه أن



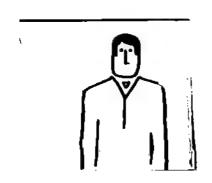
يهنم بحركة الممثلي الرئيسيين الرئيسيين الركاك كل الباقين بلا عمل يجب أن تكون لكل حركة داخل الصورة معنى تضيفه الى المشهد بأكمله

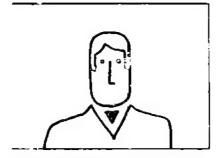
واسميرت اللقطة اللي نقطع الجسم عند الركبة باسم «لقطة هوليوود» وذلك لكثرة ظهورها في الأفلام التي كان يخرجها رجال هوليوود حاصة في فترة الثلاثينات والأربعينات الا أن أغلب المخرجين المعاصرين يجدون فيها حالا بغيضها لعدم ارتياحهم للنسبة التي تظهر من جسم الانسان خلالها وعليه فيجب تفادي هذه اللقطة



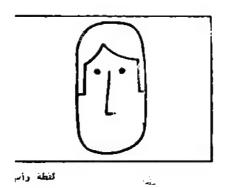
#### اللقطة المتوسطة

مى لقطة للجسم اساسا يتم فيها استبعاد البيئة المحيطة به وبذا يصبح الجسم هو محور الانتباه ويمكننا في هذه اللقطة أن نشباهه الجسم بأكمله أو كل ما يعلو الركبة ولهذه اللقطة فائدتها القصوى عند تطوير العلاقات بين الأفراد وان كان ينقصها التركيز النفسى الذى توفره اللقطة القريبة





اطة قريبة للراس والكتاء



لنطة وجا

وجه المشل فقط أن تكون مصهدرا لأكبر قدر ممكن من التركيز الدرامى هنا يتفسع تعبير المشل الى أقصى حد كما يمكنه أن يوضع أمامنا روح الشخصية التي يؤديها ومزاجها العام ويمكن لهذه اللقطة أن تكشف لنا عن الكثير من الأفكار والمواقف الذهنية التي تمر بها الشخصية واذا تم تفضيل لقطة الوجه فقط على لقطة الوجه والكتفين، فيجب على المخرج أن يمضى وقتا أطول مع الممثل حتى يتأكد من أنه قد أدرك الدافع من وراء تقديم هذه اللقطة •

وعلى المخرج أن يستفيد من تصوير لقطات قريبة جدا لتفاصيل معنيرة لكنها موحية قد يستغلها مركب الفيلم فبما يعد والأيدى هي أقرى أجزاء الجسم تعبيرا واللقطات التي تعزل الأيدى أو خاتما عن كل ما يحيط بها يمكن أن يكون لها أعظم أثر درامي

وتتميز جميع أنواع اللقطات القريبة بوقعها المؤثر على الشاشة ولذا يجب استخدامها بمنتهى التحفظ اننسا نرى لقطات قريبة دون أى مبرر لاستخدامها ، وهذا ما يحدث غالباً في التليفزيرون ويحتاج التليفزيون بحكم شاشته الصغيرة الى المزيد من اللقطات القريبة ، أكثر مما يحتاج الفيلم الذي يعرض في دار السينما

ولذا يحتاج مخرج التليغزيون الى أن يغرس قدرا أكبر من المعانى فى للتطاته ولا يجب أن ننسى أن قوة أى لقطة لا تنبع من تكوين الصورة بل تنبع أيضا من السياق الموضيوعة فيه أى ما يسبقها وما يليها من لقطات وعلى هذا يجب أن يتأكد مركب الفيلم من أن كل لقطة قريبة تغلير فى مكانها المناسب داخل المشهد حتى يكون لها أقوى وقع ممكن

#### • اللقطة القريبة المندرجة - Cut-in

من أجل المزيد من اثارة الاعتمام بالجانب المرلى أو لتصعيد الاعتمام بالجانب المدامى يحتاج المخرج الى تصوير عدد من اللقطات القريبة حتى ينقل المتفرجين قريبا من مركز الأحداث ويسكنه أن يقترب من الأحداث اما بالانتقال بالة التصدوير تدريجيا تجاه ما يحدث أو بأن تبقى آلة التصوير قما هي ويكتفى بتحريك أجزاء العدسة الزوم ولكن الاقتراب



«راعى بقر منتصف الليل» ١٩٦٩ جون شليسنجر

مها يدور يتير الاهتمام من الناحية المرئية ولا يجب أن يقتصر ذلك التصرف على حالة تصعيد التوتر أو في حالة الذروة السريعة ويلزم أن تتم اللقطة المندرجة في تتابع سليم مع اللقطات التي تسبقها ولكن لا يلزم أن تتم من نفس زاوية وجهة النظر كما في اللقطة الرئيسية من الأفضل هنا أن تحرك آلة التصوير حوالي ٢٠ درجة وأن نقترب من الممثل عدة أقدام ويتوقف الأمر بطبيعة الحال على نوع العدساة المستخدمة واذا لم تحرك آلة التصوير بالقدر الكافي فسوف تستجد مشكلة حرجة في تركيب اللقطة بين باقي اللقطات

ويجب كذلك مراعاة خطوط النظر ( أو خطوط العين ) لضمان سلامة الاخراج ولقد جرت العادة أن يحدد المخرج للممثل بكل دقة

أى جانب من آلة التصوير ينظر اليه وعلى أى ارتفاع ومما يساعد الممثل كثيرا أن يجد شيئا محددا ينظر اليه

وقد ترتبط اللقطات القريبة المندرجة التي لا نعرض أشخاصا بعرض بعض تفاصيل مراحل الصناعة التي قد لا تتضح خلال اللقطات العادة في هذا النوع من الافلام قد يكتسب ايقاع الأفلام التعليمية المزيد من الحيوية اذا ما تم فحص تجاوب المتفرجين بعناية مقدما خلال مرحلة التحضير لكل منها وتحديد العدد اللازم من اللقطات القريبة المندرجة التي تثير الاعتمام بما يدور أمام المتفرج

ويمكننا أيضا استخدام اللقطة المندرجة كوسيلة بسيطة لتكثيف الوقت ففى الأفلام الصناعية مثلا التي تتعرض لمراحل متكررة معقدة يمكننا أن تنقل المتفرجين ليقتربوا من مركز الأحداث وهكذا يمكننا التخاص من فاصل زمني مقبول اذا ما قطعنا مرة آخرى لنعود الى اللقطة الرئيسية وقد أوشكت المرحلة على الانتهاء

#### cut-away विकास । विकास विकास

كما يدل الاصطلاح فإن اللقطة المقتطعة تنقل اهتمام المتفرجين بعيدا عن الحدث الرئيسي لفترة وجيزة ربما الى شخص يراقب الحدث الرئيسي أو الى لقطة أخرى ترتبط بالحدث الرئيسي ولكنها ليست جزءا منه ومثال ذلك اللقطات المقتطعة لبعض المتفرجين على سباق السيارات وهم منفعلون أو في أي حدث رياضي آخر ويمكن لمثل هذه اللقطة اذا ظهرت في الوقت المناسب أن تزيد من اثارة المشهد كما يمكن أن تتضع نائدتها لمركب الفيلم لكي يبتعد عن الحدث الأصلى عندما يجد صموبة في وصل لقطتين معتدتين الا اذا أدخل اللقطة المقتطعة بينهما

وربما كان الاستخدام الشائع للقطة المقتطعة هو لقطة رد الفعل قد يكون لرد فعل شخص ثالث يستمع الى حوار يدور بين اثنين عنصر درامى هام فى السرد وقد يستفيد منها المخرج اذا توفرت لديه لقطة تأسيسمة لا حركة فيها فان اللقطة المقتطعة هنا تكسبها تنويعا مرئيا



«اکتوبر» ۱۹۳۷ سیرجی ایژنشتاین



مورجان حالة مناسبة للعلاج ١٩٦٦ كاريل رايسي

وبغس الطريقة يمكن توضيح مدى تعقيد الحركة بتقديم لقطة مقتطمة توصح رد فعل أحد المتفرجين

وهناك استخدام آخر للقطة المقتطعة يئير الاهتمام كان قد قدمه أيز شبتاين في فيلمه « اكتوبي » لقد أعطت اللقطات المقتطعة في هذا الفييم بصيرة مجازية داخل الشخصيات مثل كرينسكي الذي كان يتم التحرف عليه بلقطات مقتطعة لطاووس وباستخدام اللقطة المقتطعة بهذه الطريقة فانها تضيف شيئا لتفهم الشخصية أو الموقف

والفرق الأساسى بين اللقطة المقتطعة واللقطة المندرجة هو أن اللقصة المقتطعة ليست بالضرورة جزءا من اللقطة الرئيسية بينما اللقطة المندرجة لابعد أن تكون كذلك وعلى هسذا فمن المتبع لمساعدة اللقطة المندرجة لبعض التفاصيل ولكن لأن اللقطات المقتطعة ليست جزءا من اللقطة الرئيسية فلا يلزمنا هنا استخدام لقطة تأسيسية ويمكن ادخال اللقطة المقتطعة في الوقت الذي يتفق مع الحدث ومسع ايقساع المتفرسين على تفهم السرد أن نستخدم اللقطة التأسيسية قبل استخدام المشهده

# • التصوير في حيز محدود

لحد المآزق التي قد يتمرض لها المخرج هو هل يصور في ظروف صعبة في مساحة مقيدة ، أم يعيد خلق المنظر في الاستديو وان كان جون شليسمنجو يقرر تفضيله بوضوح للتصوير داخل الاستديو الا أنه يؤيد أن يكون للمنظر داخل الاستديو نفس قيود المكان الاصلي بالنسبة للفنيين الذين يعملون معه حتى يمكن المحافظة على الصفات الاصلية للمنظر

لقد تمت اعادة تشبيد حجرات فندق السيارات (الموتيل) بكل دقة داخم الأستديو في فيلم « واعى بقو منتصف الليل انني أبحث غالبا بكل عناية عن موقع فعلى يكون اقرب ما يمكن لشخصية المنظر الذي أريده م أعيد تشبيده داخل الاستوديو كانت كل المناظر الداخلية الرئيسية في قيلم « واعى بقر منتصف الليل ، مناظر مشبدة ولكي

يكتسب المنظر المظهر المناسب كنا نضيف اليه السقف ثم أرض تماما أن يحرك المصور ذلك السقف بعيدا ويصبح عليه أن يوجه اساءته من فوق الأرضية أو أن يعتمد في اضاءته على لمبات عارية تتدلى في صنتصف الحجرة كما كان سيفعل لو كان يصور في موقع فعلى ويلى هذا صفات معينة في اضاءة المنظر فمثلا هذا هو ما فعلناه بالضبط عالنسبة لحجرة الفندق التي يعتدي فيها جو على الرجل لقد أعدنا ظهور اللمبات القوية البشعة التي نجدها في حجرات مثل هذه الفنادق وكامت هذه هي الصغة التي أملت نفسها علينا أما حجرة راتسو فانها كات أكثر حقارة ونظرا لأنه لم يكن فيها كهرباء فانها بدت أكثر نعومة حجب أن نراعي دائما ما تمليه حقيقة الموقف وبالطبع هذه هي الطريقة التي أنفس أن أفعل بها الأشياء وان كنت في نفس الوقت أفهم تاها لماذا تنال الاضاءة ذات الأسلوب المتميز اعجابي في فيلم فيسكونتي «اللاعين»

وظهرت مشكلة أخرى مباثلة في فيلم «راعى بقر منتصف الليل» في مشبهه الحفلة وكان الدافع الدرامي حسب سياق السرد أن ينتقل جو باك وراتسو خارج حياتهما العادية الى فترة قصيرة من الحيال الفائتازي

« كنا أصلا قد صبعنا مشهد الحفلة بحيث يدور فى دور علوى فى قرية جرينتش وكان صاحب الحفلة شخص يملك مبالغ طائة من المال وكان يصنع أفلاما سرية وذلك بأن يدعو أى شخص يعثر عله فى المطرقات لكى يقوم بتصويره فى أفلامه وكانت هذه المهة تنتهى طبعا بكمية من الأفلام البذيئة (بورنوجرافى) وهكذا وجدنا نفسنا داخل مجال نشاط وارهول وبالتالى قررنا ألا نتصرف على ذلك النحو ونتهى الأمر بأن شيدنا منظرا يتكون من ستائر سوداء وبيضاء لكى تخني ما يدور وكان أول ما خطر على بالنا أن نجعل جو باك وراتسو يسرحا، فى هذا الجو الغريب عليهما تماما أردنا أن نخلق حدثا تمتزج فيه وسائل تعبير مختلفة نستخدم فيه أفلام سرية واضاءة متحركة متغيرة وكي ما لى ذلك ( كان هذا عام ١٩٦٧ عندما لم يكن همذا التصرف كليشميها متكررا ) وقدم هدذا المنظر قدرا كبيرا من المرونة لمدير التصوير وللمصور قصورنا كمية هائلة من الفيلم الخام ، (شليسمنجر)



الطرف العميق ١٩٧٠ يرجى سكوليموفسكي

وهناك معالجة مختلفة لمسكلة مهائلة للتصوير في حيز محدود طبقها يرجي سكوليموفسكي في فيلمه «الطرف العميق» ولقد تم تصبوير أغلب هذا الفيلم في حمامات شعبية في ألمانيا بعد أن أعيد طلاؤها بعناية لتأخذ المظهر الانجليزي وكانت أحواض الاستحمام (البانيو) التي يستخدمها الجمهور موضوعة في كبائن صنغيرة متجاورة واختار سكوليموفسكي أن يستخدم واقع المكان الفعلي عن أن يعيد تشييده داخل الأستديو

أردت في مشهد الاغواء أن أستخدم الصوت الفعلى ولذا قررت ان استخدم آلة تصوير أريقليكس ٣٥ داخل صندوق وكانت الكابينة

منفيرة جدا في الواقع لا يزيد أطول ضلع فيها عن ١٨٠٠ مترا وعندما اخترت هذه الكابينة بالذات لتصوير هذا المشهد كانت أوضاع آلة التصوير في مخيلتي تماما كان أحدها سهلا يتم فيه التصوير من خلال الباب أما الاخر فكان صعب التنفيذ بالنسبة للمصور الى أقصى حدد كان عليه أن ينكمش في أقصى ركن بعيدا عن البانيو وكان المكان المخصص له وراء آلة التصوير صغيرا جدا وكانت معنا عدسة زوم وتمت المقطة على ما يرام حيث لم يكن لدينا تحريك أفقى الا في أقل نطاق ،

والفرصة الوحيدة التي صور فيها شليسنجر في الموقع الفعلي بكل ما يضمه من قيود كان في اللقطات الختامية في فيلم راعي بقر منتصف الليل » ، داخل الاتوبيس وكان السبب الرئيسي ودا؛ اختياره التصوير في الموقع اتساع المساحات الزجاجية في الاتوبيس مما كان سيجعل اعادة التشييد داخل الاستديو صعبة وليست بنفس التأثير

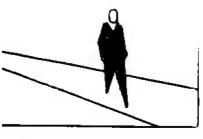
كانت احدى مشاكلنا التنظيمية أن نتحرك بالاتوبيس خلال الطرق الرئيسية بين المدن ثم نعشر على طريق عودتنا الى الطريق الذى بدانا به وعند نفس النقطة بالذات حتى يمكننا أن نعيد تصبوير اللقطة نفسها وكان علينا أن ننزع بعض مقاعد الاتوبيس من أماكنها وكنا نستخدم آلة تصوير أريفليكس بعازل للصوت وأحيانا آلة تصوير متشيل كنا لا نحتاج الى تسجيل حوار وبالرغم من أننا قمنا بتسجيل مسبق كنا لا نحتاج الى تسبجيل حوار وبالرغم من أننا قمنا بتسجيل مسبق الخلب الجمل الى سيقولها هوفمان و فويجت في هذه اللقطات الختامية فقد وجدنا أن ما سجله هوفمان مؤخرا كان أقل جودة مما سجله أثناء التصوير الفعلى وكان علينا مراعاة المناظر التي تبدو في خلفية اللقطات عند تركيبها ، وأدى هذا الى صعوبة التركيب النهائي الى حد كبير ومن حسن الخط عثرت على شخص بارع في نيويورك ليؤدى هذه المهمة وانتهى الأمر باستخدام جمل الحوار التي سجلها فويجت فيما بعد مع جمل هوفمان التي سجلها من قبل وكانت النتيجة رائعة ،

# التتابع المرئي

روح السيناديو هي الفكرة الرئيسية التي يختارها المخرج أو كاتب السيناديو وسوف تنتقل هذه الفكرة الى المشاهدين من خللال تدافق الصور المرئية التي سيكون لها معنى اذا شوهدت كل منها على انفراد وسيكون لها معنى آخر اذا شوهدت مرتبطة ببعضها وعلى المخرج أن يختار الصور التي عندما يتم تركيبها مع سواها فانها تنقل فكرته كأفضل ما يمكن وكل صورة عبارة عن فكرة وكل مشهد عبارة عن تتابع أفكار عندما يتم تركيبها فانها تعطى تدفقا متجانسا ومنطقيا وعلى المخرج عندما يرسم السيناديو التنفيذي أن يتأكد من أن كل لقطة سوف تضيف الى ما يعرضه الفيلم ككل لا أن تسبب للمتفرجين أي ارتباك مهما كان قليلا الا اذا كان هذا هو ما يقصده المخرج كما في حالة أفلام التشويق

يجب اذا أن نرى اللقطات كجزء من التتابع العام تتابع الجو وتتابع الفكرة أو تتابع السرد الذي يمكن المساهدين من ادراك النقاط الرئيسية في المسهد ومن ربطها بالنقاط التي تعرضها المساهد الأخرى ان هذا التتابع للاحاسيس هو الذي يكسب بناء الفيلم قوته

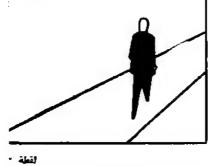
ولقد سبق لصانعي الأفلام في الأيام الأولى لتطوير السينما ان أدركوا الطريقة التي يقرأ بها المساهدون الصور على الشاشة في سياق



لقطة

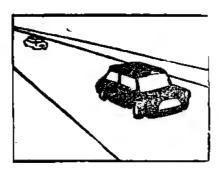


لةطة ٢

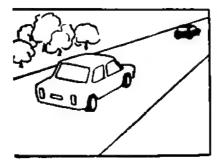




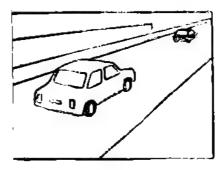
لقطة



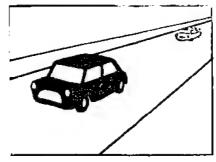
لاطة



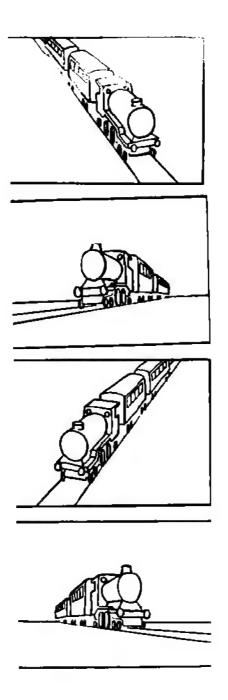
لاطة ٢

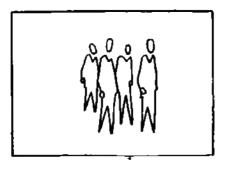


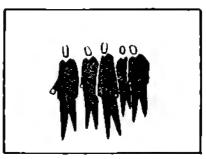
لنطث ج



التعقب الأ

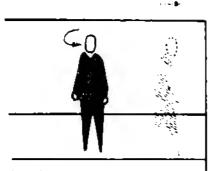


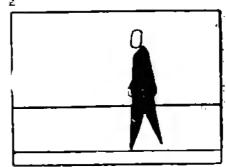




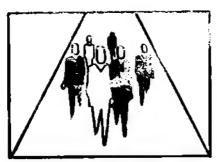
عندما نتعرض لمجموعتين من الناس لا علاقة بينهما وتراهما في لقطات متتالية تسيران في نفس الاتجاه على الشاشة فلا اشارة منا لأنهما ستلتقيان بالضرورة أما اذا أراد المخرج أن يوحى بأن المجموعتين ستلتقيان عند نقطة محددة نعليه أن يعرضهما وهما تتحركان في اتجاهين متضادين على الشاشة في لقطات متتالية نرى في اللقطة ١ ؛ مجموعة من الرجال تتحرك من يمين الشاشة الى يسارها ونرى في اللقطة التالية مجموعة أخرى تتحرك من يسار الشاشة الى يعينها الايحاء هنا أن المجموعتين ستلتقيان في لقطة مقبلة

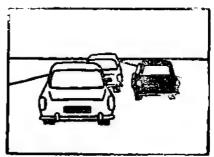
ويمكن من الناحية الدرامية الاستفادة من صده الطريقة لابراز الصراع بين مجموعتين متعارضين أو حتى بين شخصين أو اكثر يقدمون من أماكن مختلفة ولكنهم سيتقابلون عند نقطة معينة واستخدام تتابع الاتجاه على الشاشة لزيادة التشاويق هو أحد الكليشيهات السينمائية القديمة وأساس الذروة في عديد من أفلام رعاة البقر كما يوفر التدعيم اللازم للبناء الرئى لكثير من الأفلام الحديثة





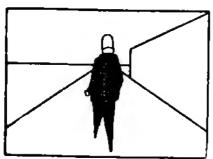
ذكرنا من قبل أن تغيير الاتجاه على الشاشة دون تقديم تفسير يبرره يسبب ارتباكا في أذهان المتفرجين ولكن هناك حالات يرغب فيها المخرج عن حق في تغيير التدفق المرئي العام للفيلم لأهداف درامية ولأهداف جمالية أيضا أن الفيلم يصبح مملا من الناحية المرئية لا محالة أذا كان الناس فيه يتحركون في اتجاه واحد طوال الوقت على الشاشة وأسهل طريقة لتغيير الاتجاه على الشاشة هي أن يقوم الممثل بتغيير اتجاهه خلال لقطة واحدة قد يكون متحركا من اليمين الى اليسار على الشاشة ثم يستدير عند منتصف المسافة أثناء التصوير ويسير ليعود الى حيث بدأ ويخرج من يمين الشاشة لقد تمت اعادة توضيح الاتجاه على أنه من اليسار الى اليمين ويجب عليه في اللقطة التالية أن يدخل من يسار الشاشة

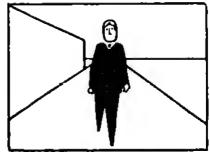




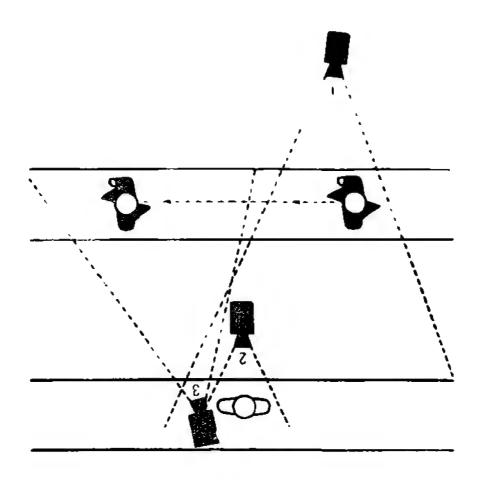
مناك لقطات تعتبر محايدة فيما يتعلق بالاتجاه على الشاشة ويمكن استخدامها كلقطات بينية (أى تدخل بين لقطات أخرى) اذا حدثت مناك وقفة فى الحركة ذات الاتجاه المحدد أو اذا أراد المخرج أن يغير من وجهة نظر آلة التصوير ولقطات الخيول أو رجال يجرون أو المرور فى الطريق الغ التى تنقسم لتمر من جانبى آلة التصوير تتسم باتزان مرئى ولها صفة الحياد ونفس الشىء بالنسبة للقطات الاشياء المتحركة فى مستوى أعلى أو أوطى من المنسبوب الافقى لآلة التصوير وبحيث تكون الحركة فيها اما تجاه آلة التصوير أو بعيدا عنها المصورة من كوبرى يعبر فوق الطريق الرئيسى)

وبالرغم من أن اللقطات المحايدة تساعد على تغيير الاتجاه على الشاشة بنعومة الا أن لها استخدامات أخرى واذا استمر تدفق الصور من جانب واحد من الشاشة الى الجانب الآخر فان المشاهدة تصبح مملة وسرعان ما يفتر اهتمام المتفرجين واللقطة التى تتجه نحو المتفرج نضيف الى دراما الموقف حيت يزيد الاتصال الى قدر كبير بين المتفرج وبين اللقطة المتجهة اليه. عنه في حالة اللقطة من الجانب أو من الخلف



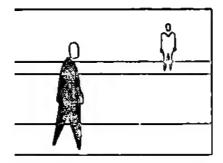


ويمكن استخدام هذه اللقطة أيضا كوسيلة انتقالية ، اذا كان الممثل يسير تجاه العدسة ، ثم تلتقط آلة التصوير الممثل من الخلف وهر يبتعد عنها ولا يقتصر تأثير هذا التصرف على حالة تغيير الاتجاه على الشاشة، بل هو يساعد أيضا على تغيير الموقع أو الشخص أو الزمن

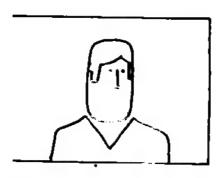


## زوايا عكسية

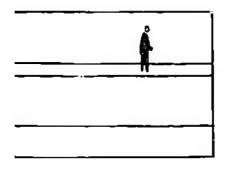
لقطات الزوايا العكسية التي تتضمن شخصين أو أكثر لا تسبب بالضرورة أي صعوبة اذا تم رسم اللقطات مقدماً في مسقط أفقى نجد في المثال الموضح أعلاد وفي الصفحة المقابلة أن الجسم الأسبود يسير بوضوح من يسار الشاشة الى يمينها في اللقطة ١ واللقطة القريبة للجسم الأبيض تحافظ على خط العين في متابعته للجسم الأسود يجب أن توضح لقطة الزاوية العكسية أن الجسم الأسبود يتحرك من يمين الشاشة الى يسارها كما في لهطة ٢ وليس كما في لقطة ٢ يرب



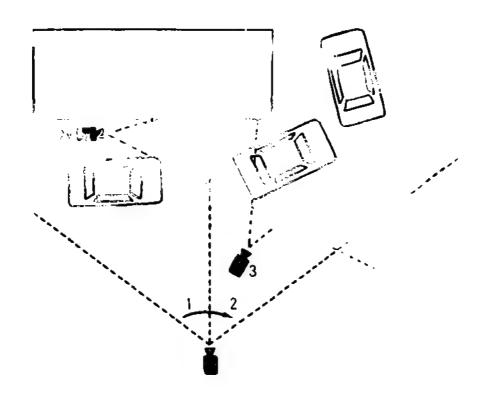
لقطة



لقطة ٢



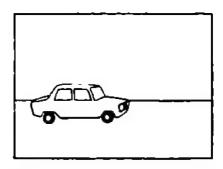
لقطة × ×



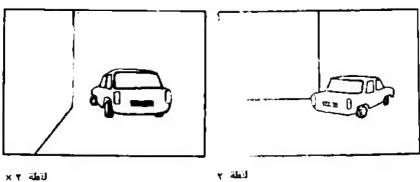
## التتابع حول الناصية

يمكن ايضا تفادى هذه المشكلة بالعناية بتخطيطها مقدما يجب فى المقام الأول أن تبقى آلة التصوير فى جانب واحد من خط اتجاه السير حتى يفهم المتفرجون الحركة التي تدور أمامهم على الأقل

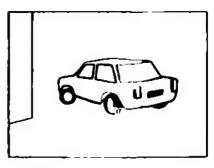
اذا أوضحنا الحركة كما في اللقطة ١ فان من الأفضل لتوفير التدفق المرثى أن نستمر الى اللقطة ٢ واللقطة ٣ ، بدلا من القفز من اللقطة ١ الى اللقطة ٢ × مباشرة قد يجد مركب الفيلم (المونتير) القطع هنا صعبا حيث تبدد السيارة فجأة وهي تسير في الاتجاء العكسى على الشاشة



لقطة ١



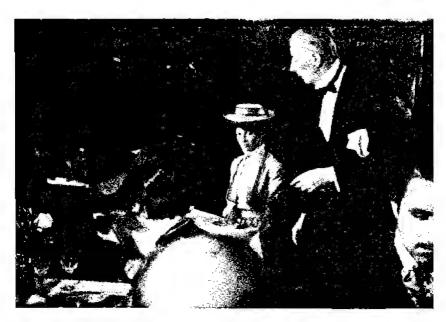
لاطة ٢



لفطة 😙



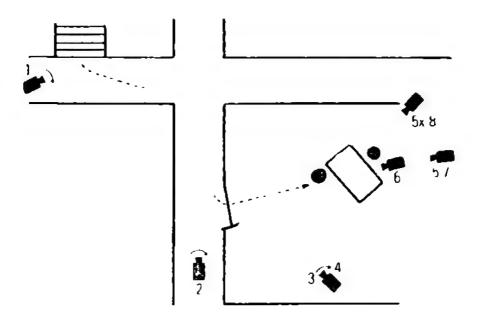
غير خطوط الوسط باستمرار في اللقطات التي تضم حركات قوية كما في اعلى ( «اوليفر» -١٩ كارول ريد ) ، اما في لقطات الحوار الثابتة كما في أسفل ( «الوسيط» ١٩٧١ جوزيف لوزي ) فيصبح لخط الوسط الرئيسي اهمية لكي تكتسب اللقطة التنابع الرئي الصحيح



#### • خط الوسط

ان وضع آلة التصوير بالنسبة للممثل هو بطبيعة الحال العنصر الرئيسى في تحديد الاتجاه على الشاشة اذا أخذنا مرة أخرى مثال المثل الواحد الذي يتحرك من يسار الشاشة الى يمينها وآلة التصوير مثبتة على الجانب اليمين من اتجاه السير أو الخط الذي يسير فيه ومادامت آلة التصوير تحافظ على وضعها في الجانب الأيمن من اتجاه السير فان المثل يظل يتحرك على الشاشة من اليسار الى اليمين

هذا الاتجاه العام للسير هو خط الوسط التي يسير عليه المثل، واذا استمرت كل أوضاع آلة التصوير على نفس الجانب من هذا الخط فسيظل الممثل يتحرك في اتجاه ثابت على الشاشة لقد تحدد خط الوسط عن طريق آلة التصوير وعندما يستقر المخرج على الحركة وليس عن طريق آلة التصوير أن يكون يستقر المخرج على الحركة كما يريدها داخل اللقطة يجب أن يكون وضع آلة التصوير بالنسبة للحركة بحيث تضمن التتابع السليم على الشاشة



لناخذ مثالا لرجل يذهب لمقابلة رئيسه عليه أن يسير خلال الصالة ثم يستدير حول أحد الأركان ثم يسير خلال ممر قصير الى باب أحد المكاتب ثم يدخل

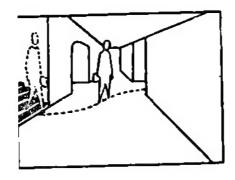
فى اللقطة ١ يدخل الرجل من يسار الشاشة الى أسفل السلالم ويسير الى يمين الشاشة ليستدير حول الفتحة الأولى الى اليمين ثم تلنقطه آلة التصوير بعد ذلك وهو يدور حول الركن داخلا الشاشة من يسارها ثم يتقدم من يسار الشاشة الى يمينها وهو يقترب من الباب القريب من آلة التصوير

ولما كانت الحركة على الشاشة قد استقرت في اللقطة ١ على انها من اليسار الى اليمين فان وضع آلة التصوير في اللقطة ٢ يجب أن يكون على يمين اتجاء سير الممثل أما اذا كانت آلة التصوير في وضعها الثاني في اللقطة ٢ في مكان أبعد الى الأمام في نفس المبر فان الممثل سيدخل من يمين الشاشة ولن تمتزج اللقطتان بل ستتعارض كل منها مع الأخرى

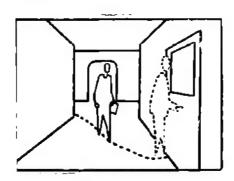
وهناك حل بديل لمعالجة الحركة نفسها وذلك بأن نضع آلة التصوير بجوار ركن المر ويدخل الممثل عندئذ من يمين الشاشة ثم يقترب من آلة التصوير ، التي تستدير يسارا معه الى داخل المر حتى تلتقطه آلة التصوير في اللقطة ٢ وهو يقترب من الباب

ويجب في كلا الحالتين أن تبقى آلة التصوير في نفس الجانب بالنسبة للخط في كلا الوضعين ما لم نستخدم اما لقطة أمامية محايدة أو لقطة خلفية لكي يسهل تحديد اتجاه جديد على الشاشة في اللقطة ٢

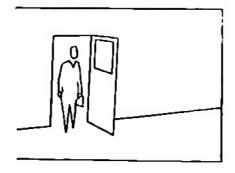
والوضع الثانى لآلة التصوير يقلم لنا منظرا من الأمام للشخص وهو يتقدم نحو آلة التصوير وهى لقطة أقوى من الناحية المرثية عن اللقطة ١ التي لا نرى فيها الا المنظر الخلفي للممثل والتركيز الدرامي لنموقف هو الذي يحدد أيا من الطريقتين يختارها المخرج لمعالجة المشهد



لتطة ١



لقطة 7



نقطة ٣

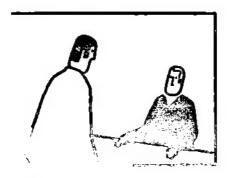
وعلينا في حالة مرور سمثل من باب أن نلاحظ نقطتين في التتابع ويقع الباب في اللقطة ٢ الى أقصى يمين الشاشة ويخرج المثل بناء على ذلك من يمين الشاشة سيكون من الأفضل للقطع أننا في اللقطة التالية الملتقطة من داخل الحجرة نجه الباب الى يسار الشاشة حتى يتمكن المثل من المحافظة على التتابع أما اذا كان في الامكان نحريك الحوائط فيمكن للمخرج أن يستبعد الحائط الى يمين خط الوسط حتى يدع آلة التصوير تتحرك على عربتها الى داخل الحجرة مم المحافظة على الجانب الصحيع من خط الوسط

واذا أراد المخرج أن يلتقط الرجل في لقطة قريبة محايدة وهو يدخل فأن اللقطة التالية قد تقرر خط وسط جديد ويتوقف القرار على الموقف الذي يمهد له تدفق الصور وأهم نقطة هنا هي أن الباب يمكن أن يستغل للحصول على مزيد من المرونة في وضمع التصوير التالى أذا كانت المرونة مطلوبة

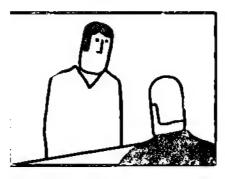
والمشكلة الأخرى التى تتعلق بالأبواب هى مشكلة خاصة بالتمييل على الممثل أن يستخلص بعناية كيفية دخوله حتى يتفادى الدخول من زاوية غير سليمة ويعنى هذا أن يدرك الحركة التى ينتهى اليها قبل أن يضع يده على مقبض الباب

واذا تم تصوير الممثل مواجهة وهو يدخل الحجرة وكان وضع الله التصوير عموديا على الباب فيمكن للوضيع التالى أن يعبر خط الوسط الذى سبق تحديده ومع ذلك فيمكننا أن نحصل على دخول سلس اذا أبقينا على آلة التصوير على نفس الجانب من خط الوسيط لاصلى الذى تحدد في المر ويتم التقاط الممثل عند الباب وهو يتقدم نحو المكتب في لقطة ٣

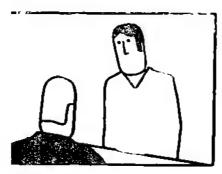
وفى لقطة ٤ يتحدد موقف جديد ويصبح خط الوسط الآن ممتدا بين الرجلين اللذين يدور بينهما الحوار ويكون مكان الشخص الواقف الذي يمسك الملف الى يسار الصورة، وما لم يتحرك الى وضع آخر مختلف بالنسبة الى الشخص الجالس فانه سيبقى الى يسار الصورة حتى يتحدد وضع جديد ومهما تعددت المرات التي تتحرك فيها آلة التصوير أو تركز فيها على هذا الشخص أو ذاك أو على الاثنين معا فيجب عليها أن



ध बेक्स



لقطة



لقطة ه x

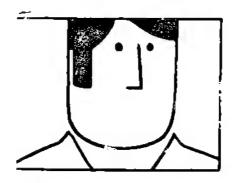
تبقى على نفس الجانب من خط الوسط الذي يحافظ على بقاء الشخص الواقف على يسار الصورة دائما

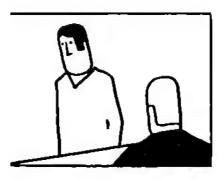
وفي اللقطة ٥ تلتف آلة التصويروراء الشبخص الجالس لتركز على رد الفعل على الشبخص الواقف في لقطة متوسطة وأيا كان الأمر فما زالت آلة التصوير في الرضع الذي يؤيد العلاقة السليمة داخل الصورة مذا موقف نموذجي للقطة الثنائية ، يمكن فيه أن تتحرك آلة التصبوير ذمابا وايابا بين الشخصين والحوار مستمر لقد تحدد خط الوسلط بين المثلين ويمكن للمخرج انيضع آلة التصوير في أي مكان مادام الرجل المواقف يظل الى يسلر الشاشة أما أذا تحدرك الرجل الراقف داخل الحجرة فيمكن تحديد خطوط وسلط جديدة باستخدام لقطات قريبة تدخيل بين اللقطات الأخرى وما الى ذلك

ونلاحظ في اللقطة ٥ × أن المخرج قد نقيل آلة التصوير الى المجانب الآخر من خط الوسط بين الشخصين وبذا عكس وضيعهما النسبى على الشاشة هذه اللقطة لن تمتزج باللقطة ٤ أى لن تقطع معها

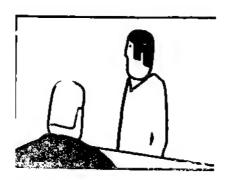
وفى لقطات ٦ ٧ ٨ على المخرج أن يخلق موقفا جديدا ليقدم شخصا ثالثا سوف يدخل الحجرة من الباب الأصلى يجب أن توضع آلة التصوير بحيث تتجه ناحية الشخصين الموجودين أصلا فى الحجرة وفى الوقت نفسه ناحية الباب حتى نرى الرجل الذى سيدخل ويتجه الى المكتب، وسوف يتبع هذا لقطة حوار ثلاثية واذا حرك المخرج آلة التصدوير لتصبيح خلف الرجل الجالس فانه سدوف يتخطى الخط الخاص باللقطة الثنائية السابقة ويصبح القطع بين لقطة ٦ ولقطة ٨ مقلقا جدا حيث أن الشخصين يغيران وضعهما على الشاشة بطريقة غير مريحة

وهناك طريقتان لتفادى هذه القفزة يمكن للمخرج بعد لقطة ٦ أن يقطع الى لقطة لرأس الشسخص الواقف وتكون هذه لقطة محايدة تمكن المخرج من أن يحدد خط وسط جديد للقطته التالية والاحتمال الثانى هو أن يبدأ المخرج بنقطة قريبة لرأس الشخص الواقف ثم يدير هذا راسه أثناء اللقطة لينظر الى يسار الشاشة الى الشخص الجديد الذى يدخل الحجرة يؤدى هذا الى أن يصبح الشخص الواقف على يمين





لقطة ∨

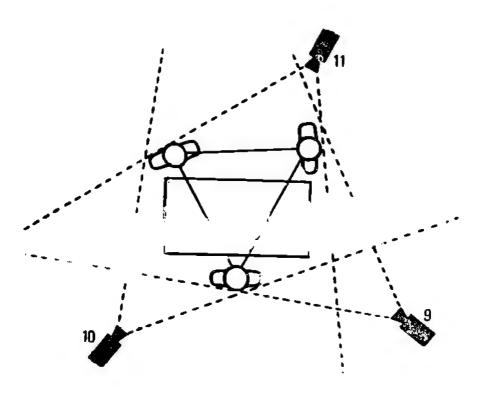


لقطة ٨

الشاشة ويمكن عندئذ تحديد خط جديدا وهناك احتمال آخر وهو أن يستخدم المخرج لقطة قريبة لرأس الشخص الجالس وهو يدير رأسه تجاه الباب الى يمين الشاشة ممايحدد خط وسط جديد أيا كان الحل الذي يختساره المخرج فانه يستحيل عليه أن ينتقل من لقطة ٦ الى لقطة ٨ دون أن يستخدم لقطة بينية

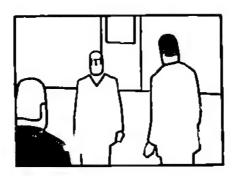
## خط وسط في لقطة ثلاثية يتخللها حوار

نجد في أوضاع اللقطة الثلاثية التي يكون الفاصل فيها بين الأشخاص الثلاثة كافيا في ألة التصوير سوف تحدد وضع الأشخاص كما في الرسم العلوى وهذه اللقطة التأسيسية مفيدة جدا لأنها تدع المفرحين يعرفون تماما أين يوجد كل من الأشخاص الشلائة بالنسبة

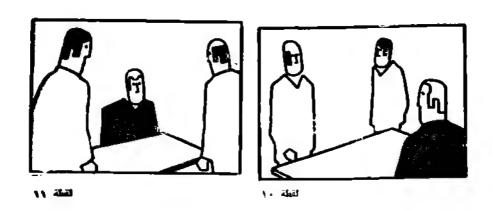


لبعضهم البعض داخل المنظر ويمكن للمخرج عندلذ أن يلتقط عددا من اللقطات الثنائية أو اللقطات المنفردة التي يسهل تتابعها بعد ذلك

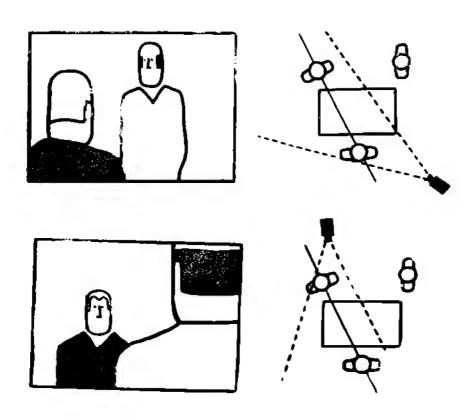
وفى اللقطة ٩ تحدد آلة التصوير لقطة ثلاثية فيها خطوط وسبط بين كل عدد من الشخصيات ومنده اللقطة الشلائية والتي يمكن أن تتبعها لقطات قريبة منفردة أو لقطات ثنائية لهنا أهميتها في تحديد الأوضاع النسبية بين الممثلين ومالم يغير هؤلاء الممثلون أوضاعهم خلال اللقطة نفسها فعليهم أن يبقوا في أماكنهم طوال المشهد

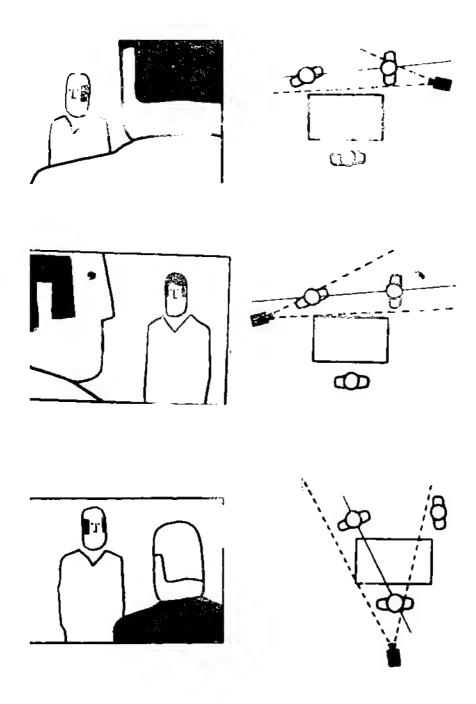


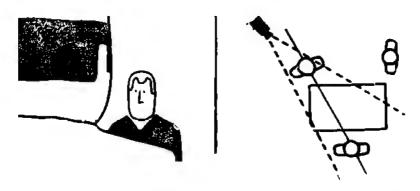
لقطة و



لقطات ثنائية تعتمد على وضعاللقطات التلاثية العليا







## تلخيص

الهدف الرئيسى من ورا، تخطيط أوضاع اللقطات الثلاثية واعداد بهذه العناية الفائقة هو توضيع الحركة للمتفرجين وبمجرد تقديم المنا وتحديده والانتقال الى لقطة ثنائية سرعان ما ينسى المتفرجاون مو

خطات كئيبة ١٩٧١ مايك لى اى حركة قوية فى اتجاه عقربى الساعة يقوم بها الشخصر
 الى اليسار تمكن المخرج من أن يعبر الخط دون أن يفقد التتابع ، على أن يضع نفس الرعل يسار الشاشة فى اللقطة التالية



الممثلين الذين لا يظهرون على الشاشة واذا أضفنا الى هذا أن يخترق المخرج الخطوط بصفة مستمرة منتقسلا الى الجانب الآخر وعائدا منه فستكون النتيجة أن المتفرجين ( ومركب الفيلم ) سيجدون صعوبة فى ادراك أى منطق للحركة التى تحدث أمامهم

### • تنابع خط العين

هناك عديد من المناسبات يكون على المخرج فيها ان يتعامل مع عدة أشخاص يظهرون في منظر واحد قلم يكونوا جالسين حول منضدة أو واقفين أو يكون بعضهم واقفا والبعض الآخر جالسا كما يحدث في حفلات الكوكتيل وقد يتتابع المشهد بفضل الحوار العام بينما تتدفق ألة التصوير بين الضيوف مسجلة مقتطفات من عدة أجزاء من الحوار وقد يعتمد المشهد على وجود مركز اهتمام واحد حيث يثير شخص واحد اهتمام مجموعة من الناس ومن جهة أخرى قد يشترك تلاتة اشحاص في حوار حيث يتحدث كل منهم في دوره لمدة فترات متساوية تقريبا من الزمن السينمائي إيا كانت الظروف فسلوف يكون هناك عدد من النقلات التي تقدم واحدا أو اثنين من مجموع الموجود في المنظر وعلى المتفرجين أن يحتفظوا في ذاكرتهم بالأوضاع النسبية للممثلين الموجودين خارج الشاشة

واذا أخذنا في الاعتبار أن المتفرجين سوف ينسون بالضبط أين يوجد المشلون خارج السلسلة بالنسبة للممثلين الظاهرين على الساشة ، فعلى المخرج أن يصور عددا من اللقطات الرئيسية التي تساعد على توضيح المنظر كله عندما يلزم الأمر عليه أن يصور عددا من اللقطات التناثية واللقطات الثلاثية من مجموعات صخيرة تتناقش وعليه أيضا أن يصور عددا من اللقطات القريبة المنفردة كلقطات رد فعل، ولقطات تقطع من غيرها ولقطات لمركر الاهتمام ومن الحيوى جدا في كل هذه الحالات أن يضع آلة التصوير في وضع يحافظ على التتابع مع اللقطة الرئيسية التاميسية ،

ويعتمه التتابع داخل المنظر على عنصرين رئيسيين يجب وضع أله التصوير على الجانب الصحيع من خط الوسط بالنسبة للفرد أو للمجموعة بحيث يمكن تركيب اللقطة مع اللقطة السابقة للفرد نفسه أو للمجموعة نفسها والحالة الاستثنائية في هـندا اذا كان الأشـخاص

يتحركون حول المكان بوضوح حركات كثيرة (كجز، من حركة المشهد) بحيث تستجد باستمرار خطوط وسط جديدة وبالاضافة الى هذا قد تستمر آلة التصوير في الحركة حول الموجودين لتأكيد الاحساس بموقف المجموعة المتدفق

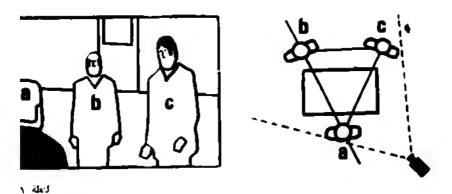
ولكن بمجرد أن نقسود المتفرجين الى لقطة ثنائية أو لقطة ثلاثيب ليراقبوها فإن القواعد العادية للتتابع يجب أن تطبق بكل دقة أما العنصر المهم الثانى فهو المحافظة على الاتجاه الصحيح على الشاشة حتى نتأكد من أن الاشخاص ينظرون بالضبط في الاتجاه الذي يجب أن ينظروا

وتتحكم دراما المشهد في اتجاه الممثلين وفي اختيار اللقطات اذا كان مناك ممثل يسيطر على الاخرين فيجب أن يسيطر أيضا بطريقة مرئية بجانب سيطرته فيما يقول وفي مثال الرجل الدي يذهب لمقابلة دنيسه فان الرئيس يسيطر طوال المشهد ويبقى جانسا والحركة أي دخول الرجل الثالث وما يستجد من حوار حول المكتب يرتكز كله حول الرجل الجالس وتستمر آلة التصوير في تقديمه كمركز للسلطة

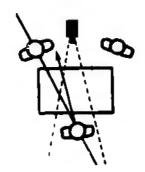
ويقسم المخرج الحركة الى لقطات قريبة ولقطات ثنائية ولقطات ثلاثية على مدار المسسهد أو الى مجرد لقطات قريبة لرؤوس منفردة متتالية الا ان استمرار اللقطة الثلاثية ينقصه عنصر الدراما وسرعان ما يمله المتفرج وتتالى اللقطات القريبة للرءوس المنفردة يربك المتفرج فيما يختص بالاوضاع النسبية للممتلين

وعندما يتم ارساء منظر ما يمكن للمخرج أن يقسم مجموعة الأشخاص الى مجموعة من اللقطات القريبة حيث يتركز الاهتمام الرئيسى فيها حول ما يقال وحول رد فعل كل فرد لما يقال فبعد تقديم الأشخاص في لقطة بعيدة يحتفظ المتفرجون في مخيلتهم بالاوضاع المختلفة للشخصيات ضمن المجموعة حتى عندما يكونون خارج الشاشسة والايحاء المرئى الوحيد المتوفر لدى المتفرجين بخصوص وضع كل ممثل هو خط عين الممثل الذي يتحدث معه واذا كان خط العين هذا في الاتجاء الخطأ فان المتفرجين سيرتبكون بطبيعة الحال دون أن يجدوا تفسيرا لذلك

نرى فى اللقطة ١ الأشخاص أ ب ج يتحدثون حول منضدة الشخص أ جالس بينما ب ، ج واقفان

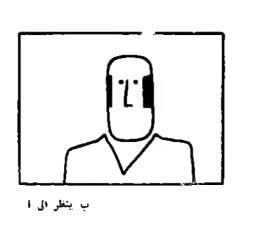


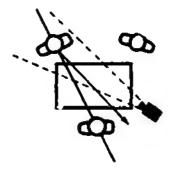


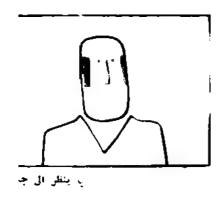


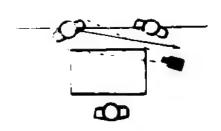
خط المين الثاتج يجب أن ينصف تقريبا الزاوية المحصورة بين آلة التصوير وخط الوسط الواصل بين المثلين كما يوضحه السهم في مستط اللاطة الرسوم أعلاه

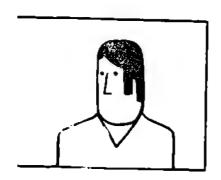
وفى اللقطة ٢ ينظر أ الى أعلى الى ب و أ جالس الى يسار الصورة وينظر الى يمين الشاشة ووضع آلة التصوير كما هو فى رسم ٢ أ ولكى تصور ب ينظر الى أ وضعت آلة التصوير بين أ ج ويرضع جسم أ الى يمين الصورة قليلا وتتجه نظرته الى يسار الشاشة والى أسفل ويقع خط الوسط فى هذا الوضع بين أ ب ويكون وضع آلة التصوير فى اكى مكان مناسب على جانب جامن خط الوسط

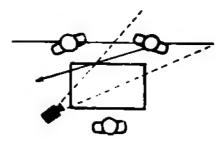




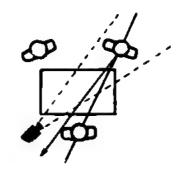


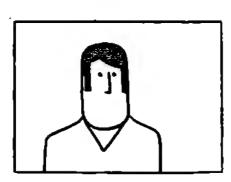




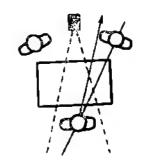


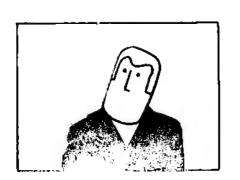
م ينظر الي



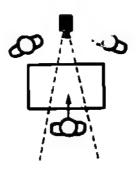


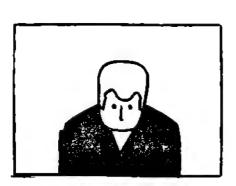
ج ينظر الي ا





ا ينظر الي ج





القطة محايدة ل ا

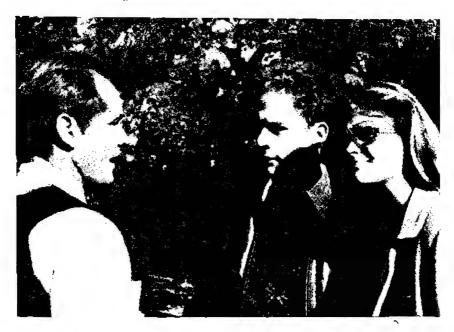


الوسيط ١٩٧١ جوزيف لوزى يلزم ان تقول للممثل دائما اين ينظر وفي لتطات التي تضم اثنين من المشلين او اكثر يمكن تخطوط العيون الوجهة خطا ان تجمل مة مركب الفيلم مستحيلة ، او ان تجمل الحركة تبدو بلا معنى ويعود الفضل في فهمنا لمحركة في الملاطة العليا الى عناية لوزى بتوجيه خطوط العيون

اللنظات المائلة للنظة العليا في الصفحة التابلة والتي يظور فيها شخصان يتبادلان وار في سيارة تتحرك يمكن للشخص أن يعبر خط العين دون أن يحدث بالفرورة أي تباك في انتتابع أأرني



كل شيء للبيع " ١٩٦٨ اندريه فايدا



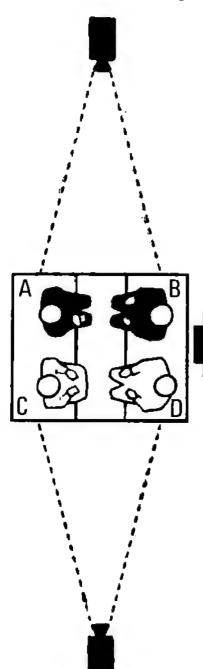
معرفة العلاقات الجنسية - ١٩٧١ مايك نيكولز

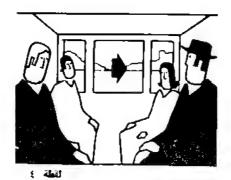
## الزاوية العكسية للقطة رباعية في عربة متحركة

اذا كان علينا أن نصور من كلا الجانبين من خط الحركة لعربة تتحرك فقد يثير التتابع بعض المساكل واذا كان علينا في الوقت نفسه أن نقدم حوارا بين عدد من الأشخاص جالسين في عربة السفر ( أنظر الرسيم الى اليسار ) فهناك احتمالات كثيرة لارتكاب الأخطاء يوضع الرسم الى اليسار أن العربة تتحرك في اتجاه السهم ونرى في الصفحة المقابلة أن اللقطة ا والنقطة مما اللقطتان الرئيسيتان وهما لخط الحركة

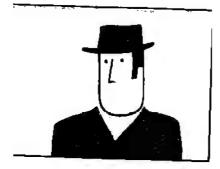
واللقطات ٢ ° ٥ ٦ لقطات قريبة عفوية تعتمد على اللقطتين الرئيسيتين

ويعلق سيدنى كول «لقد حاول جون فورد أن يفعل هذا فى فيلمه عمرية الدسفر » ولكنه لم ينجع تماما وكقاعدة عامة أرى أنه بجب استخدام لقطة واحدة دئيسية الا اذا دعت الضرورة الى غير ذلك وعندئذ يجب تخطيط كل لقطة بمنتهى العناية مقدما





لقطة ه د يتحدث الي



لقطة ٦ ا يتعدث الى

### التتابع في الزمن

أحد مظاهر ادراك المخرج لفيلمه هو الطريقة التي يربط بها بين مرور الزمن الظاهرى ومرور الزمن الحقيقي وكل فيلم عبارة عن تكثيف للواقع بطريقة ما وباستثناء بعض الأفلام مثل فيلم وارهول « أمباير سبتيت » فان الوقت الفعلى الذي يغطيه أي فيلم يزيد كثيرا عن الوقت الذي تستغرقه مشاهدته ولكن الوقت في الفيلم من وجهة نظر المتفرجين يجب أن يتدفق بسلاسة ، والا تحطم الوهم كله وهناك عدد من الوسائل التكنيكية التي يمكن للمخرج أن يستخدمها لكي يحصل على زمن سلس أو على انتقال في المكان

#### التدرج

يمكن تقسيم الفيلم الى مشاهه يصبح كل منها مماثلا لأحد الفصول في كتاب ويقدم المشهد جزءا من الأحداث التي لها صفة معينة كاملة في حد ذاتها ويمكننا في نهاية كل مشهد أن تنتقل الى زمن آخر أو الى مكان آخر

لقد حدث في فيلم ستائل كوبريك ٢٠٠١ اوديسا الغضاء ، ان انتقل المتفرجون حقيقة عدة ملايين من الأعوام في نهاية مشهد معين واذا جاء الانتقال في مثل هسذه الحالة عن طريق القطع فان ذلك يربك المتفرجين ولذا فان استخدام الاختفاء التدريجي ثم الظهور التدريجي يكون أفضل أثرا لهذا الانتقال ويأتي الظهور التدريجي في بداية مشهد يبدأ من شاشة مظلمة تماما ويتم الاختفاء التدريجي في نهاية مشهد تأخذ فيه الشاشة في الاظلام تدريجيا حتى تصبح سوداء تماما واذا حدث بعد الاختفاء التدريجي التالي له مباشرة عن نفس الموقع المخصص للأحداث فان المتفرجين يفترضون عندئذ أن فترة زمنية قد انقضت واذا أراد المخرج أن ينقل المتفرجين الى موقع أخر فيمكنه أيضا استخدام طريقة الاختفاء التدريجي ثم الظهسور

المزج عبارة عن جمع بين اختفاء تدريجي وظهور تدريجي بحيث يتم طبع أحدهما فوق الآخر ويمكن استخلام المزج مشل الاختفاء التدريجي ثم الظهور التدريجي العاديين للتعبير عن تغيير في الزمان أو تغيير في المكان الا أن التأثير المرثي للمزج ليس في قوة التدرج وهناك تدفق مستمر للافكار أو للسرد في حالة المزج أكثر منه في حالة المندرج

ومن المفيد في حالة اللجو، إلى المزج أن تحاول الربط بين الصورتين اللتين سوف تنظيمان احداهما فوق الأخرى

ومزج الأشكال هو المزج الذي يبدأ وينتهى على شكل متميز بصفة خاصة داخل الصورة يمكن مثلا أن يمزج شكل راس مع رأس آخر مادام للاثنين نفس المكان داخل الصورة بحيث ينطبقان تقريبا (كما حدث في فيلم انجمار برجمان «برسونا» مثلا) يجب تخطيط مشل هذه الانتقالات مقدما بطبيعة الحال وان كان من الممكن للمعامل أن تتولى تنفيذ الكثير من هذه التأثيرات

ويمكن أيضا تنفيذ الانتقالات بواسطة تغيير الوضوح البؤرى ثم اعادة الوضوح لنجه أننا قد انتقلنا من منظر الى آخر وتقدم هذه الوسيلة عادة حالة ذهنية عند شخص معين وغالبا ما تستخدم لتقديم مشهد من الرجوع الى الماضى أو حالة من حالات الاضطراب الذهنى

## المونتاج

ان مشاهد المونتاج مفيدة بصغة خاصة في الأفلام الصناعية ، حيث يمكن تقديم حصر للأنشطة التي تقوم بها شركة صناعية ما او تلخيص لنموها وتطورها عن طريق عرض لقطات مركبة وراء بعضها بسرعة للأنشطة المختلفة ومن المكن لهذه المشاهد السريعة أن تكون مثيرة من

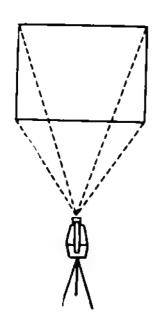
الناحية المرثية ويمكنها أن تعطى انطباعا عاما جيدا وبسرعة ويمكن لمشاهد المونتاج أذا زودت بلقطات الطبع المزدوج أن تخلق بسرعة جو الأحداث التاريخية أن مزج أجزاء الجريدة السمينمائية مع عنماوين

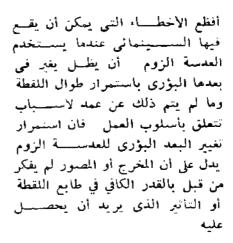
الصحافة كان دائما وسيلة فعالة لخلق روح زمن الحرب وبالرغم من أن هذا النوع من السعادة عن الصور قد أصبح له صفة الكليشيه ، الا أن المبدأ الاساسى مازالت له قيمته

# العدسات والتكوين

توجد الآن تشكيلة هائلة من العدسات تحت طلب اى سينمائى ويبدو أنه من المستحيل على المخرج أن يستكمل معلوماته أولا بأول عن التقدم فى تصميماتها ومكوناتها الا أننا نجد من الناحية العملية أن الشركات التى تؤجر آلات التصوير تقوم من جهتها بتوريد مجموعة أساسية من العدسات مع آلة التصوير وما لم تنص أنت فى طلبك على عدسات معينة فغالبا ما ينتهى الأمر بأن تستخدم عدسات تتراوح أبعادها البؤرية بين ١٦٥٥ مم والمهمة الاكثر صعوبة من جانب المخرج ومسئولياته أن تتوفر لديه فكرة واضحة عن الصورة التى يريد أن يحصل عليها أكثر منها عن العدسة التى يريد أن يستخدمها يجب أن نفرق عنا بين المخرج الذى يعمل مع مصور نقع عليه وحده مسئوليه اختيار عنا العدسة وبين المخرج المصور الذى سيتولى بنفسه مهمة التصوير فى الحالة الأولى يحدد المصور العدسة التى سيستخدمها بعد التشاور مع المخرج ومدير التصوير وأحيانا مع مصمم المناظر أيضا وفى الحالة المغرج ومدير التصوير وأحيانا مع مصمم المناظر أيضا وفى الحالة الثانية فإن المخرج وحده هو الذى يختار العدسة التى سيستخدمها

وأيا كان الأمر وسواء كان المخرج يعمل مع مصور أم لا فان الصورة على الشاشة هي التي تتحكم في أختيار العدسة وعليه فمن المهم جدا خلال فترة التحضير أن يتمكن المخرج من تصور نوع الصلوبة التي يريدها وينطبق هذا بصفة خاصة على العمل بأسلوب سينما الحقيقة باستخدام عدسة زوم وفي حالة الرغبة في الاقتصاد في الفيلم الحام ومن





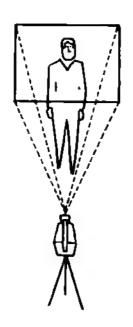
## • زاوية العدسة

## هرم الرؤية

زاویة العدسة التی یشار الیها کثیرا هی قیاس الزاویة علی المستوی الأفقی الا أن مجال رؤیة العدسة له أیضا أیضا الرؤیة لعدسة کما فی شکل ۱ فاننا نکون قد رسمنا هرما









وأى أحداث تدور خارج هذا الهرم لا تظهر في الصورة وعند تصميم الحركة داخل اطار الصورة يجب على المخرج أن يراعي الزاوية الراسية أيضا فقسد تبدو الحركة داخسل الصورة على المحور الراسي، وبالاضافة الى هذا فان أى تحريف أو نشويه قد يبدو في المستويات الراسيسة كما يبدو في المستويات الراسيسة كما يبدو في المستويات الافقية

واذا فرضنا أن لدينا مسافة محددة بين آلة التصوير والجسم المراد تصويره فان العدسات التي تختلف في مقاساتها سسوف تعطينا صورا تختلف في أحجامها وتقسم العدسات حسب بعدها البؤري وزاويتها وكلا هذين العاملين يؤثران في مجال الرؤية للعدسة الذي سبق أن ذكرناه

والعدسة فى الشكل السقلى ص ١٤٢ لها بعد بؤرى ٢٥ مم وتعطى الصورة التى نراها الى يمينها على نفس المسافة المحدودة بين آلة التصوير والجسم وحيث أن هذه العدسة تعطى أقل قدر ممكن من التحريف فيمكننا أن نسميها العدسة العادية (أو القياسية) والعدسة العادية بالنسبة لآلات تصوير أفلام ٣٥ مم هى العدسة ٥٠ مم (وحتى نتفادى أى التباس فان كل العدسات التى سنصفها هنا هى لآلات تصوير أفلام ١٦ مم) انظر الملحوظة التالية

ملحوظة عند تحديد ما يسمى بالعدسة «القياسية» علينا أن نراعي عاملين أذا كنا نستخدم درجة التحريف الذي تحدثه العدسة كعيار رئيسي للحكم فأن العدسة ٢٥ مم تكون هي القياسية حيث أنها تحدث أقل تحريف أما أذا كنا نستخدم زاوية الرؤية لعين الانسان كمعيار رئيسي للحكم فأن العدسة ٢٠ مم تكون هي القياسية ويميل المصورون المحترفون إلى الاعتماد على المعيار الثاني في حكمهم

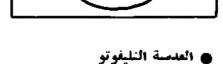
## العدسة ذات الزاوية الواسعة

توصف المدسات التي يقل بعدها البؤري عن ٢٥مم بأنها عدسات « البعد البؤري القصير » أو عدسات « الزاوية الواسعة » ومن بين هذه النوعية نجد أن العدسة ١٢٥ مم والعدسسة ١٧٥ مم هي الأكتسر استخداما الا أن المدى الكامل لعدسات الزاوية الواسسعة ببدأ من الاره مم بزاوية رؤية قدرها ١٨٠ درجة ولأن زاوية الرؤية الهذه العدسات واسعة فانها مفيدة جهداللتصوير في الأماكن المحدودة ، مثل المجرات الصغيرة وبداخل السيارات وفي الأماكن الفعلية المنح الا أن الصور في هذه الحالة تتعرض لدرجات مختلفة من التحريف في المنظور والتي قد تلفت النظر الى حد كبير أو قد تستغل للحصول على تأثير درامي مناسب كما قد تسبب هذه العدسات بعض المشاكل عند تصوير الأشخاص خاصة في حالة اللقطات القريبة سوف تزيد المبالغة جدا في حجم الأنف أو الأيدي أو الأقدام أو سائر أجزاء الجسم

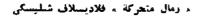


« البيت السعيد - ١٩٦٩ فرائز زفارتس





بعرف العدسيات ذات البعييد البؤري الطويل باسم عدسات « البعد -البؤري الطويس ، أو عدسسات التليفونو ، ويتراوح مقاسها من ٥ر٣٧ مرفماقوق، وتحد أن العدسة ـــ ٥٠ مم والعصيبة ٧٥ عي الاكثير استخداما ولهذم العدسيات زوايا رؤية ضيقة نسبيا ، وتميل الى ضغط المسافة بين المستوى الأمامي والمستوى الخلفى وبذا تنقل الأشياء البعبدة الى المستوى الأمامي للصورة وأكبر فائدة عملية من وراء استخدام هــذا النوع من العدسات في حالة التصوير في المواقع الفعلية حيث يمكن مشاهدة الحركات البعيدة وكأنها اقتربت من آلة التصرير أو حيث يصبح من المستحيل الانتراب من مركز الحركة بسبب الزحام أو خلافه وتعتمه تغطية الأخبار الهامة وأحداث الرياضة ومراقبة الطبيعة على استخدام عدسنات التليفوتو الجيدة



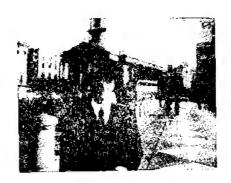




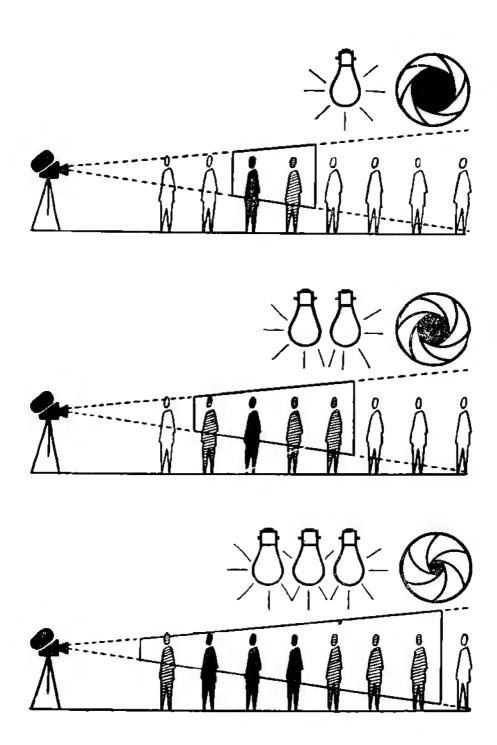
P4 V0



۵۰ میم



M 40



#### ● عمق مجال الرؤية

يعرف عبق مجا لالرؤية لأى عدسة بأنه مدى الوضوح المقبول أمام وخلف مستوى التركيز البؤرى الذى نحصل عليه فى الصورة النهائية على الشاشة ، ويعتمد عبق هذا المجال على عدة عوامل مختلفة البعد البؤرى للعدسة وفتحة العدسة والجسم المراد تصويره

ويزداد عمق مجال الرؤية الواضحة عندما

( أ ) تصغر فتخة العدسة ويبقى البعد البؤرى كما هو وبعد الجسم كما هو أيضا

(ب) تبتعد آلة التصوير عن الجسم مع عدم تغيير البعد، البؤرى وعدم تغيير الفتحة

(ج) يقل البعد البؤرى للعدسة مع ثبات الفتحة وبعد الجسم كما

ونجد كقاعدة عامة أنه كلما صغرت فتحة العدسة كلما زاد عمق مجال الرؤية الواضحة وبالعكس نجد أنه كلما زادت فتحة العدسة كلما قل عمق مجال الوضوح ويتوفر للمصور مزيد من المرونة في تحديد عمق مجال الوضوح أذا ما توفرت لديه أضاءة أقوى ومن المكن أن تستجد مشاكل أذا كان المخرج يريد أقصى عمق لمجال الرؤية الواضحة في مواقف لا تتوفر فيها ألا أضاءة قليلة أن عدم توفر الاضاءة يجعل من المحال تفادى ضحالة مجال الوضوح مالم يتم استخدام فيلم خام ذي مستحلب أسرع في حساسيته ومع الهبوط في جودة الصورة

واذا استخدمنا فتحة واسعة للعدسة وقللنا من عمق المجال ، أمكن للمخرج أن يعزل الممثل عن باقى المنظر السياب درامية أو جمالية ولهذا الوضع تأثيره المرثى الممتاز في حالة استخدام اللقطة المتوسطة أو القريبة ،

ويجب على المخرج عند اعداد أى وضع للتصوير أن يتناقش مع مدير التصوير والمصور حول نوع الصورة التي يريدها قد لا يحدد نوع العدسة بالضبط كما قد لا يحدد أى اضاءة يريد استخدامها ولكن يجب أن يعرف بالضبط التأثير الذي يريده حتى يمكن لمدير "التصوير والمصور أن يقترحا العدسة وتوزيع الاضاءة اللذين يقدما للمخرج ما يريد من اللقطة

والأسئلة التي يجب على المخرج أن يعرف الاجابة عليها أثناء دراسته للسيناريو تكون تقريبا كما يأتي

هل أحتاج الى قدر كبير من التفاصيل الواضحة داخل اللقطة من يحتاج المتفرجون لأن يتعرفوا على بعض الأفراد الواقفين مثلا في أجزاء مختلفة داخل اطار الصورة ؟

واذا كان الرد بالايجاب فان المخرج يحتاج الى تركيز بؤرى واضع على امتداد العمق الكامل للصورة

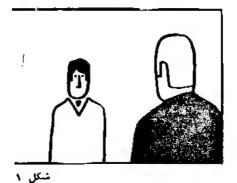
هل أرغب في عزل شنخص أو شيء للتركيز أو للحصول على لقطة أو جمالية ؟

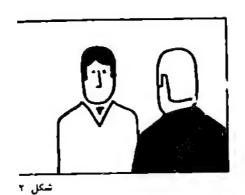
هل أرغب في عزل شخص أو شيء للتركيز أو للحصول على لقطة قريبة جدا ؟

هل أنا في حاجة لاضفاء تركيز اختياري على جزء محدد من الصورة كما ستبدو على الشاشة ؟

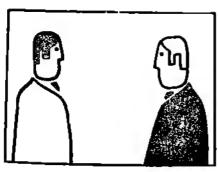
هل أنا في حاجة لربط الحركة في المستوى الأمامي بتفاصيل المستوى الخلفي في لقطة تتم في موقع فعلى ؟

هذه العوامل وخلافها هى التى تسهم فى تكوين الصورة الذهنية لدى المخرج لما ستكون عليه الصورة على الشاشة كما يبحث عنها وهى التى ستؤثر على اختياره للعدسة وترزيع الاضاءة





ليفوتو تقرب الشخصين من أحدهما لحجم داخل الصورة وفى هـذه به الى الشخص الواقف الى اليسار واذا ارتفعت آلة التصوير قليلا زستكون أيضا فى صالح الشخص ن بعضهم بواسطة العدسات يثبت يرضى أحدا لأنه يسطح الصورة. للوصول الى الاحساس بعمق المكان وبن المنظر يخدمان هـذا الغرض



شکل ۳

ان زاویة التصویر فی شکل ۳ تعطی اهمیة متساویة لکــل من الشخصین ویمکن لمثل هذا التکوین المتماثل آلا یثیر اهتمام أحد ما الم یبرزه حواد قری أو اضاءة معیشة نصیف ترکیزا مرئیا لاحد الشخصین

وكثيرا ما ننظر الى الاضاءة على أنها الوسيلة التي يخلق بها مدير

التصوير الجو المناسب للقطة أو لاضاءة شخص أو شيء بطريقة تجذب انتباه المتفرجين اليه وهذه بطبيعة الحال استخدامات هامة للاضاءة ولكن هناك استخدام أساسي للاضاءة داخل مكان التصوير أهم من ذلك ألا وهو خلق المكان

ان الضوء الزائد عن اللزوم يقضى على المكان تماما بينما نجد أن التوازن السليم بين الضوء والظلام في أنحاء الصورة هو مصدر الايهام واذا أخذنا مثالا رأس شخص مضاءة يمكننا أن نجعل تركيبها يختفى اذا أزحنا الاضواء جانبا أو على العكس اذا سلطنا عليه اضاءة أكثر مما يجب وتميل أغلب الأفلام الى زيادة الاضاءة وأكثر ما يتضح هذا في الافلام المخصصة للارسال التليفزيوني قد يعود السبب الى صغر شاشة التسمريون وبالتالى فلا حاجة هناك للاهتمام بعبق المنظر كما هو الحال في الافلام التي ستعرض في دور العرض وأيا كان السبب فان المخرج الذي يجد نفسه غارقا في فيض من الاضاءة سوف يكسب في فتحة العدسة ولكنه سيخسر في مرونة التكوين (انظر صفحتي ١٥٢ ١٥٢)



الختم السابع ١٩٥٧ انجمار برجمار



، ملك القلوب - ١٩٦٦ فيليب دو برو

فيلم م الختم السابع تم استغدام الاضاءة قلق جو قاتم كثيب وخاصة في الطا الجهة بين الموت والفارس وعلى النتيض فان الاضاءة الجوية البراقة في فيلم م ملا لوب تجعل الخيال الرفيع الذي يقدمه سيناريو بولانجيه يجد فبولا لدى المتفرج

مكن تدعيم رسم الشخصيات عن طريق العناية بالاضاءة ثرى في اللاطة السفل السخص الى اليسار تتم عليه اضاءة متبايئة قاسية بينما الشخص الى اليمين تضيء وجماءة ناعمة من زاوية منخفضة مما يكسب هذا الشخص جوا من الدهاء والنموض



لورانس العرب ١٩٦٢ ديفيد لين

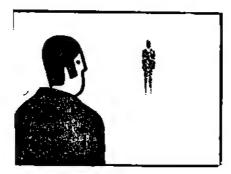


. احبك احبك، ١٩٦٨ آلان رينيه يمكن تاكيد العلاقة الحميمة بين شخصين ومدى الاقتراب بينهما باستخدام عدسة تليفوتو بينما يمكن للعدسة ذات الزاوية الواسعة أن تعبر

عن الانفصال النفسي بين شخصين كما في اللقطة السفلي



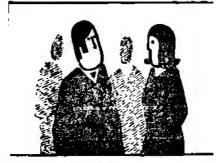
عالم ابو ، ۱۹۹۸ ساتیاجیت رای



شکل ۱



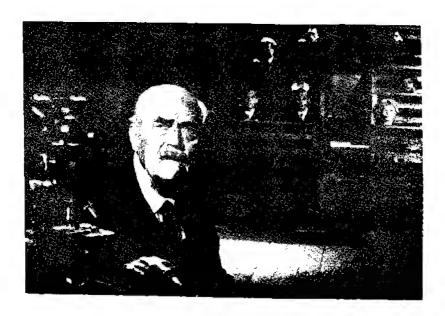
شکل ۲



شکل ۳

على اليسار لكى يركزوا اهتمامهم المشهد لقطة قريبة للشخص على قد وفى هذه الحالة لن يلحظ لأن دراما المشهد تستحوذ على

هى عن وضوح التركيز البؤرى



د الفراولة البرية » ١٩٥٧ انجماد برجما،



ه سازاك غدا ١٩٦١ ج. مورجشت

أن يقصر اهتمام المتفرجين على ما يحدث في المستوى الأمامي أو أن يعزل شخصا عما يحيطه من زحام (انظر أيضا الصورتين في ص ١٥٨).

### • العدسة الزوم

كثيرا ما تستخدم اللقطة الزوم كبديل للقطة الاقتراب او الابتعاد وللقطات التي تثبت فيها آلة التصوير على عربة متحركة وهذا من سوء الحظ لأن استخدام الزوم بهذه الطريقة يؤدى الى تشويه في تجسيم المكان وبالرغم من أن استخدام الزوم يعود الى الثلاثينات الا أن استخدامها لم يعم الا في الخمسينات أما في السنينات فقد أصبحت من العدسات التي تساير الموضة ولقد انتشر استخدامها انتشارا واسعا في السنوات الأخيرة ، الا أن البعض ما زال يسى، استخدامها والبعض الآخر لم يفطن بعد الى واقع امكاناتها الكاملة

ويمكن للعدسة الزوم أن تكون مفيدة في بعض المواقف كعدسة لها أبعاد بؤرية متعددة حيث يكون من الأفضل الحصول عليها بدلا من القرص الدوار الذي يحمل عدة عدسات عادية وأغلب اللقطات الخاصة بالجرائد السينمائية وموضوعات سينما الحقيقة وخلافها من اللقطات التي يتم تصويرها حسب ما يمليه المرقف بقرارات سريعة يتخذها المصور والتي كان أصلا يستخدم في تصويرها عدسات ٥٧١ مم ٥٧مم و ٥٧مم أصبح الآن من السهل على المصور التقاطها جميعا بعدسة واحدة زوم واستخدامها بهذه الطريقة يقرب آلة التصوير من الأحداث ويوفر الراحة في استخدامها وملاءمة الظروف

اما خاصيتها في تحريف عبق الصورة وتشويهه فيجعلها لا تصلح كوسيلة لمتابعة حدث يشكل فيه عبق الصورة عنصرا مرثيا هاما الا أنه يمكن أن ندخل في اعتبارنا أثنا، تكوين الصورة استبعاد عبق المكان كما يمكننا أن نستغل التشويه اساسا لغرض جمالى وبمعنى آخر اذ أمكننا تكوين الصورة باستخدام مستويات مسطحة من الألران فيمكن للمدسة الزوم أن تسهم كثيرا في الصورة النهائية للمنظر أما اذا كنا من جهة أخرى نعد التكوين معتمدين على عبق الخطوط والمستويات فيجب أن نتفادى الزوم تماما

والخاصية الأخرى للعدسة الزوم هي قدرتها على الحركة الى الأهام أو الى الخلف من الجسم المراد تصويره ويمكن لمثل هذه الحركة أن تكون



الصبى المتوحش « ۱۹۷۰ فرانسوا تریا



د انجورو » ۱۹٦٩ جيمس ايفور:

مثيرة ودرامية ؛ ولكن لابه للاثارة من أن يكون وراءها دافع في البناء العام للمشهد والحركة السريعة للخلف أو للأمام مرهقة للمتفرجين ويمكن لهذا التأثير أن يصبح مجرد لعبة حرفية اذا ما كثر استخدامه أو تم بدون سبب واضع

### • العدسة والحركة

تصبح العلاقة بين مقاس العدسة والحركة داخل اطار الصورة دقيقة جدا أثناء التدريب داخل مكان التصوير وفى الواقع فأحد الاسبباب الرئيسية للتدريب داخل المنظر أن الحركة والعدسة مرتبطتان ببعضهما من عدة اعتبارات واذا كانت الحركة تأخذ مكانها داخل حجرة صغيرة فى موقع فعلى فان اختيار العدسة يختلف عما لو كانت نفس الحركة تتم داخل منظر فى أستديو ويضطر المخرج فى حالة التصوير فى الموقع الى استخدام عدسة ذات زاوية واسعة لتناسب الحيز المحدود والحركة تجاه آلة التصوير أو ابتعادا عنها ستبدو مبالغا فيها وعلى المثلين فى هذه الحالة أن يتحركوا ببطء للتعويض عن هذا التشويه أما فى المناظر المسيدة داخل الاستديو فغالبا ما تكون جدران المنظر من النوع الذى يمكن تحريكه مما يسهل على المخرج أن يحرك آلة التصوير بعيدا عن الحركة لكى يستخدم عدسة قياسية عادية وهكذا نجد أنه يمكن بالنسبة لجزء معين من الحركة أن يتم اخراجه بطريقتين مختلفتين فى كل من المكانين نتيجة لتأثير المنظر يقم مقاس العدسة

واللقطات التى يلزم فيها استخدام عدسة تليفوتو يجب أن تكون الحركة الظاهرية فيها من أمام الصورة الى خلفها بطيئة جدا ولا توجد طريقة ناجحة للتعويض عن هذا التأثير لأن التشويه باق مهما كانت سرعة الحركة ويمكننا استخدام هذه الظاهرة البصرية في حالات معينة للاستفادة من بطء الأشياء التي تتحرك الى الأمام حمن بعيد الى المستوى الأمامي للحصول على تأثير درامي معين فمثلا يمكن اضفاء جو من الغموض حول شخص يتحرك ببطء قادما من بعيد ليقترب من شخص الخرفي المستوى عند في المستوى المستوى المستوى المستوى المستوى المستوى المستوى المستوى عند في المستوى المستوى المستوى عند المستوى عند المستوى المستوى المستوى عند المستوى ا

ونجد أن تشويه الحركة في حالة التصوير الحر بعدسة تليفوتو يزيد

من ارتباك المتفرج ومضايقته حيث لا يمكن ايجاد تفسير درامي لها وعند سوير لقطات لجريدة سينمائية يحاول المصور يقدر الامكان أن يحصل على ١٠ يشبه الواقع ولكن الناس الذين يقتربون من آلة تصوير بها عدسة ١٠ مم أو ١٠٠ مم يبدون وكأنهم يتحركون ببطء شديد ، بحيث لا يجب أن تستمر لقطتهم على الشاشئة أكثر من عدة ثوان ويمكن بالمنل للقطات التي تصور حدثا رياضيا من بعيد أن تكون نتيجتها غير مرضية خاصة اذا كان الحدث يتم في خط واحد من الحركة لابد في هذه الأحوال أن يتم تحضير واف في الموقع مقدما حتى تكون آلة التصوير في احسن وضم لها بالنسبة للعدسة المتاحة

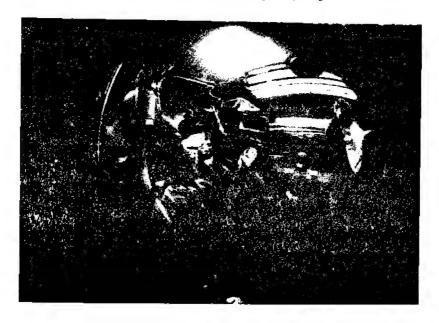
#### • التشويه

اذا أراد المخرج أن تضم اللقطة كثيرا من الحركات الجانبية فانه غالبا ما يختار عدسة ذات زاوية واسعة الا أن العدسسات ذات الزاوية الواسعة تسبب قدرا كبيرا من التشويه واذا كانت هناك خطوط رأسية قاطعة في اللقطة فستستجد المشاكل أمام المخرج

« كانت لدى اثنا، تنفيذ لقطات الكنيسة فى فيلم « احتفال سرى » مشكلة صعبة الحل وان كانت قد تكررت بعد ذلك فى فيلم « اشكال فى منظر طبيعى » بدرجة اقل حيث أن المناظر فى الفيلم الأول كانت صحاعية بينما كانت فى الفيلم الثانى طبيعية كما هى أردت فى « احتفال سرى » أن أحصل على زاوية واسعة بالقدر الكافى بحيث يمكننى أن أرى الأتوبيس قادما وارى فى الوقت نفسه الكنيسة من مسافة كافية لاعظاء الاحساس بالمساحة الحالية حولها ، وهى صفة مميزة فى لندن مذه الأيام وأردت أن أرى برج الكنيسة لأن الكنيسة كلها كانت مثيرة للاعتمام الى حد كبير الك تبعد فى فيلم « الوصيط » لقطة مماثلة أردت فيها أن أحصل على المستوى الأمامي من زاوية منخفضة يبدو فيها الفناء المرصوف بالمجارة أمام كاتدرائية نورويتش أردت الحصول على الاحساس الكامل بكاتدرائية نورويتش ولكن يجب أن تحذر كمية التشويه التى الكامل بكاتدرائية نورويتش ولكن يجب أن تحذر كمية التشويه التى تتسب عن ذلك والا أعطتك احساسا خاطئا تماما ان العدسات ذات



اشكال في منظر طبيعي ١٩٧٠ جوزيف لوزي النطة من مشهد النهاية



توان ١٩٦٦، جون فرانكنهايس ( لقطة مصورة بعدسة عين السمكة )

الزاوية الواسعة المبالغ فيها تعطى تشويها للمنظور يجب مراعاة تأثيره على المتفرج وأحيانا لا يلحظ المتفرجون هذا التشويه ان لم يكن مبالغا فيه وقد يكون التشويه مفيدا في أحيان أخرى الآأنه في بعض الحالات يكون تأثير التشويه سيئا بحيث يلزم أن تقطع قمة الكاتدرائية خارج الصورة أو أن تتحرك الى أسفل البرج وهذا هو الطريق السليم لتفادى ذلك التشويه ، (لودى)

ويمكن الحصول على تأثير جيد من التشويه ، على أن يكون ورا، ذلك هدف معين ونجد من الناحية النظرية أن كل عدسة ماعدا العدسة القياسية تسبب قدرا من التشويه ولذا فمن المفيد للمخرج أن يستخدم مرة عددا من العدسات المختلفة لتصوير منظر واحد ، ثم يفحص النتيجة بعد ذلك من حيث عنصر التشويه واذا أحسن استخدام التشويه فيمكنه أن يضيف الكثير الى الجو أو الدراما في المشهد أما اذا أسىء استخدامه فانه سيبدو كما يبدو دائما ، مجرد لعبة بارعة يجب أن يقود التشويه المتفرجين داخل الدراما أو الشخصيات على ألا يكونوا مدركين لهذا ويمكن لاستخدام العدسة ذات الزاوية الواسعة في تصوير وجه شخص ما أن ينتج تأثيرا مفزعا جدا ، ولكن هذا التأثير قد يضيع أن كان المتفرجون مدركين تماما للتشويه وسببه

ويناقش جوزيف لوزى فيما يلى بعض الاستباب الجمالية وراء استخدام التشويه في أحد مشاهد فيلمه أشمكال في منظر طبيعي

لقد خططنا المشهد الحتامي لفيلم « أشكال في منظر طبيعي » مسبقا بحيث يتم تصويره بقدر معين من التشويه في منظور الصورة حيث بدا لى أن المنطقة الثلجية التي كانا يزحفان عليها لها من تكوير السطح ما يماثل السطح الكروى للكرة الأرضية فاردت أن أبالغ في هذا التكوير أردت أن أعطى الاحساس بأن هذه المنطقة هي قمة الكرة الأرضية وعندما صعدنا بالطائرة الهليكوبتر شاهدنا لأول مرة أننا لا نحلق فوق شي، محدد كان لدينا احساس غريب بأن المنطقة خالية من

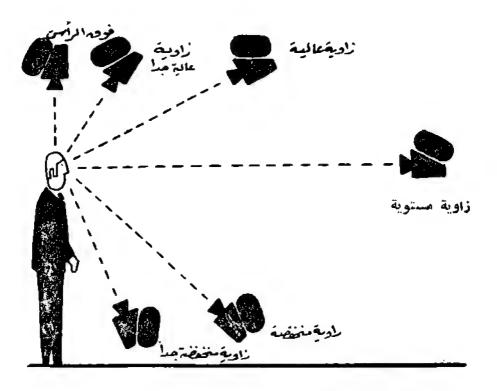
الى جانب فكرة المنطقة الخالية وكانها لم تتشكل بعد ولهذا عمدت الى استخدام التشويه فى التصوير لكى تتجمع الأحداث عند قمة منطقة النالج ، مع التركيز على كروية مذه المنطقة فى الوقت نفسه وكان هذا مفيدا من حيث الفكرة الأصلية ، حيث أردت العودة الى فكرة أن الانسان ما هو الا مجرد نقطة فى المنظر الطبيعى الشاسع ،

أى معالم ، وكان هذا رائعا فلدينا الآن فكرة وجود قمة الكرة الأرضية

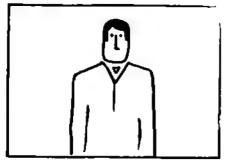
# وجهة النظر والحركة

تصبح وجهة النظر التي يختارها المخرج أداة درامية هامة تحت تصرفه ان الزاوية التي تنظر بها الى الشخصيات في الفيلم السينمائي هي في الواقع جزء له دلالته في طريقة السرد، حيث انها قادرة على وصف أحمية الشخصية، وعلاقته بالآخرين في نفس اللقطة، وحالته الذهنية وما ينوى أن يفعله فورا ولهذا السبب فان معرفة دلالة زوايا التصوير جزء حيوى في لغة المخرج ومفرداتها التي يستخدمها حتى لو كان يعمل معه مصور يتولى هو وضع آلة التصوير

وننظر عادة الى ارتفاع آلة التصوير بالنسبة الى ارتفاع الشخص المادى ويكون مستوى اللقطة عادة هو مستوى منسوب عين الشخص البالغ وتكون لقطات الزاوية المنخفضة هي التي تتجه الى أعلى لترى منسوب العين ، ولقطات الزاوية العالية هي التي تتجه الى أسفل لترى منسوب العين ، ان التأثير المرثى لكل لقطة متميز تماما وله مكانه الخاص في النسيج الدرامي العام للغيلم



### • وجهة النظر العادية



انها الزاوية ذات أقل تأثير درامى يمكن منها تصوير شخص حيث أنها ساكنة تماما في وقعها هناك أقل قدر من التشويه الرأسي والخطوط الرأسية تظهر فيها رأسية تماما ويجب عند تحديد وضع آلة التصوير أن يعرف المخرج بالضبط ان كانت اللقطة تحمل وجهة النظر الذاتية

لشخص آخر في نفس المنظر وفي هذه الحالة يصبح التفاع آلة التصوير مماثلا لمنسوب عين ذلك الشخص واذا كانت اللقطة تحمل وجهة النظر الموضدوعية للمتفرجين وهم ينظرون الى الممثل فان التفاع آلة التصوير يصبح مماثلا لمنسوب عين ذلك الممثل

### • تقطات الزاوية العالية



تميل لقطات الزاوية العالية التى نظر الى أسفل الى شخص ما الى ا التقليل من قوته وأهميته ويمكنها أن تجعل الشخص يبدو ضعيفا أو قابلا للسقوط والهزيمة

واذا استخدمنا فيها عدسة ذات زاوية واسمعة فان لقطة الزاوية

العالية تصبح ممتازة في حالة وصف السمات السطحية لأى منظر طبيعي واذا كان الحدث سيأخذ مكانع في ملعب لكرة القدم أو حلقة ملاكمة فانها تصبح أفضل طريقة لتقديم المكان

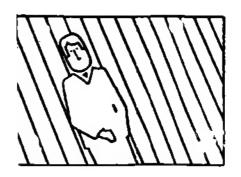
أما اذا ارتفعنا الى زاوية عالية جدا فان الصورة تقترب من أن تكون ذات بعدين فقط حيث تبدأ خطوط المنظور في الاختفاء وينقب المنظر الطبيعي الى مزيج من الحقول والأنهار والغابات وما اليها وتصبح اللقطة العالية جدا فوق مدينة عبارة عن تكوينات من الخطوط والمستطيلات

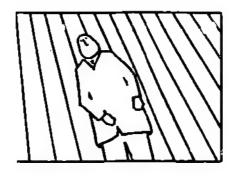
أما اللقطات القريبة سبواء كانت من زاوية عالية أو زاوية منخفضة فانها تصبح عرضة للتشويه ويجب معالجتها بمنتهى الحذر

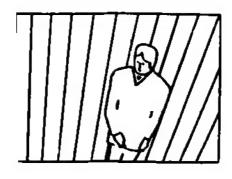
### لقطات الزاوية المنخفضة



يتم وضع آلة التصوير «منخفضة» بالنسبة الى خط عين الشخص الراد تصويره أو « منخفضة » بالنسبة الى الشيء المطلوب تصويره ويقوم المصدور بتوجيه آلة التصدوير الى أعلى وبذا يجعل المتفرجين ينظرون الى أعلى الى أعلى ال







#### التأكيد

أجزاء من العنف أو الحركة السريعة ويمكن للعنف أن يكون صنع الانسان أو من صنع الطبيعة (كالزلازل والفيضانات وما اليها) وتوحى اللقطة المائلة لوجه رجل ، اذا سبقتها لقطة عادية بحالات الذاتية المفاجئة وكثيرا ما تسلمتخدم اللقطة المائلة الاعلانات التجارية في التليفزيون لما لها من قدرة على لفت النظر ويمكنها أيضا أن تزيد من الارتفاع أو عمق الانخفاض بواسطه امالة اليمكن أيضا تأكيد مدى الارتفاع أو عمق الانخفاض بواسطه امالة التصوير

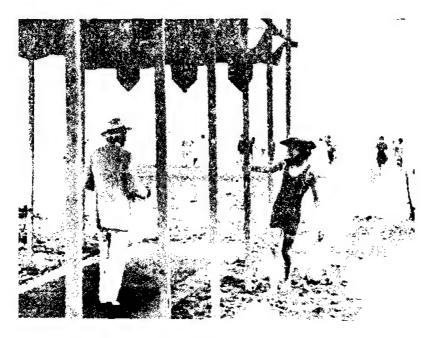
ويمكن للقطات الماثلة اذا استخدمت مرتبطة بأسلوب الطب المزدوج كما حدث في السينما التعبيرية الألمانية في الماضي وفي أعم ستان براكهيج الأخيرة ومقلديه أن تصل الى نتائج ممتعة من الناحي الجمالية وقوية التأثير من الناحية المرثية



« دكتور فاوستوس » ١٩٦٧ ريتشارد بيرتون ونيفيل كوجهيز



مرییل، ۱۹۹۴ الان ریت.



الوت في فينيسيا - ١٩٧١ لوكيتو فيسكوك

### وضع آلة التصوير

ترتيب اللقطة أساسا هو تفاعل بين آلة التصوير والحدث الذي يدور أمامها ونجد من بين هذين أن الحدث الذي يتم تصويره هو الأكثر أهمية. سواء كنت تصور فيلما روائيا معقدا للغاية أو فيلمسا تسلجيليا ذا ميزانية منخفضة جدا بأسلوب سينما الحقيقة ولا يبدأ المخرج اتصاله بمدير التصوير والمصور الا عندما يرضى عن اخراجه لحركة الحسدت ويوضح وولف ديللا هذا فيما يلى

« عندما ترتب أي لقطة ، لا تفكر أبدا في نقل الحدث الى آلة التصوير بل اعمل دائما على نقل آلة التصوير الى الحدث قد يبدو أن هذا أمر واضح ولكن من المدهش أنه أمر يسهل نسيانه اذا كنت تبحب عن جمال التكوين وتحاول أن تشكله من أجل آلة التصوير فلابد أن تفقد جزءا من حيوية ما يدور عندما تخرج حدثا دعه دائما ينمو ويتطور في تناسق عضوى ثم انقل آلة التصوير الى المكان الصحيح فهذا أفضل من أن تكون لديك فكرة مسبقة عن أين ستكون آلة التصوير

وعلى المخرج بعد أن يضع ألة التصوير في علاقتها الصحيحة مع الحدث أن يتأكد من أن العدسة المختارة سوف تمنحه الايقاع السليم للقطة فمثلا اذا كنا سنستخدم عدسة ذات زاوية واسعة فان الممثل الذي عليه أن يتحرك بعيدا عن آلة التصوير سيبدو أسرع في حركته عما لو كنا نراء بعدسة ذات بعد بؤرى طويل ومن الهم أن نمنحه فرصة للتجربة حتى يصل الى الايقاع المناسب للحركة

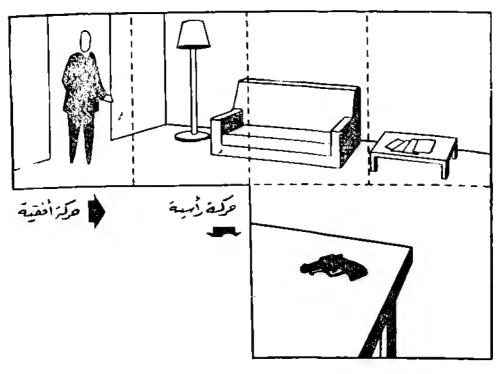
ومن الضرورى أيضا في اللقطات التي تضم عدة مبثلين أن تتأكد من أن كلا منهم له ما يؤديه

م كنت أجد أن تصوير لقطة تضم عدة أشخاص أمرا صعبا في بادى، الأمر اذا كانت لديك حجرة يشغلها سبعة أو ثمانية أشخاص فلا بد أن توفر لهم شيئا يفعلونه فلا يمكنك أن تدعهم واقفين بلا عمل وكانهم مانيكان عند الترزى كنت أجرى تدريبات مثل هذه اللقطات بكل استيفاء مستعينا بمساعدى في الاخراج ع (كلارك)



بير باولو بازوليني يخرج لقطة من انجيل متي ، ١٩٦٤

وهناك عامل هام آخر أثنا، التدريب الأخير يتعلق بخطوط العين، دراعاة خطوط العين في الإخراج هامة جدا لسببين محددين في لقام الأول اذا نظر المبثل الى الجانب الخطأ من آلة التصوير يصبح مر لستحيل تركيب هذه اللقطة مع باقى اللقطات حسب ما بدا فى اللقط رئيسية لقد سبق مناقشة تتابع خطوط العين باستيفا، فى فصل والسبب الثانى هو لصالح المبثلين انفسهم قد يحدث خطأ بسهولا في خطوط العين فى اللقطات المتشابكة خاصة بالنسسية لمثلى الأدوار ثانوية واذا لم تحدد لكل مهتل خط عينه فانه لن يعرف ابن يتجه ظره واذا لم يعرف أبن يتجه بنظره فسوف ينكشف الأمر بأنه ممثل خلف بالوقوق أمامنا



### • لفظة الحركة الافقية ( بان )

هناك طريقتان للحصول على لقطة الحركة الأفقية يمكن للسينمائى أن يحرك آلة التصوير أفقيا عبر مساحة عريضة دون متابعة شيء معين ويصبح لعين المشاهد هنا حرية التجول خلال الصورة هذه هي الحركة الأفقية للمسح ويمكن خلالها للمتفرجين أن يفحصوا بعناية عمق المنظر ويدركوا منظور الخطوط ومنظور الحيز كله كما يلحظ المتفرجون تفاصيل المنظر وتكوين الصورة خلال الحركة الأفقية للمسح حساس يحتاج الى عناية خاصة

وهناك مواقف أخرى يكون فبها المتفرجون مشدودين الى حركة معينة داخل الصورة قد تكون سيارة تعبر الصحراء أو فارس يخترق أحد السهول وقد تكون أيضا لقطة من الجو لمدينة توضيع فيها زاوية التصوير الشوارع المهجورة الا من شخص واحد أو سيارة واحدة تخترقها وأيا كان الموقف فان نوع الحركة التى يتحركها الشخص أو السيارة سوف يقسم الصورة الى شطرين ويمكن للمين أن تتجول بحرية خلال لقطة الحركة الافقية للمسح أما في هذه الحالة الثانية فان

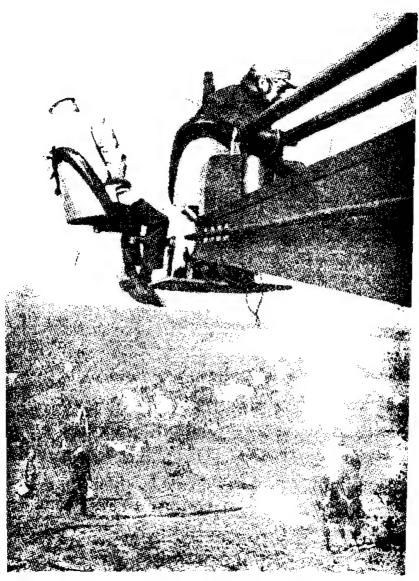


ثل ثي، للبيع ١٩٦٨ انديه فايدا لعين تنقاد لمتابعة حركة معينة داخل اطار الصورة هذا النسوع من للقطات هو لقطة الحركة الأفقية للمتابعة •

ويجب عند تكوين الصورة في لقطة الحركة الأفقية للمتابعة أن ناخذ في الاعتبار سرعة الجسم الذي تتم متابعته والمسسار الذي يتحرك فيه إذا جعلنا عين المساهد تتابع يسرعة فاثقة نموذجا معقدا من الحركة فان للساهد سوف يرتبك ويتضايق من هذه اللقطة

وغالبا ما يتم استخدام لقطة الحركة الافقية للمسح مع الحركة لافقية للمتابعة مرتبطة بعضها ببعض قد تكون اللقطة الافتتاحية شهد ما لقطة افقية بطيئة للمسع تتبعها حركة أفقيدة للمتابعة مجرد انكشاف نقطة معينة تثير الاهتمام

ويجب أن تعين حدود جانبى لقطة الحركة الانقية بكل دقة مقدما حتى مكن تنفيذ اللقطة بالسرعة المطلوبة أما لقطات الحركة الانقية التى تتم استخدام عدسات التليفوتو فهى عرضة لاطهار أقل اهتزاز في حركة آلة تصوير ، وغنى عن الذكر أن أى اهتزاز داخل اللقطة يجعلها غير صالحة لاستعمال



کرومویل » ، اعداد گنطة من الرافعة الفخمة و تحریك الله التصویر فی المستوی الراب ل رافعة آلیة ( او مصعد ) یعرف ب ، لاطة بالرافعة ( کرین ) ، اما تحریك آلة التصوب ن المستوی الامامی الی المستوی الخلفی وبالعکس او علی قضبان ثابتة فیعرف ب ، لقه نابعة » و تعرف العربة التی تستخدم فی هذا باسم ، دوئل » او ، شاریوه » ،



الوسيط ١٩٧١ جوزيف لوزي حركة امام معظر خلفي تم تكويته بعناية

أما سرعة الحركة الافقية فيحددها الغرض من اللقطية ويمكن لمحركة الافقية البطيئة في بداية المسيهد أن تزود المفترجين بحاسة لتوقع وسيزداد انتباه المتفرجين لانهم يتوقعون تطور موقف درامي بديد ونجد في نهاية أي مشهد أن الحركة الافقية البطيئة تؤدى اني لارتخا، والى خمود التركيز تدريجيا مهما كان الموقف

وعلى النقيض يمكن للحركة الأنقية أن تكون سريعة جدا بحيب مسبح الصورة مجرد زغللة لا وضوح فيها وهذا النوع من حركة آلة لتصوير ويسمى الحركة الافقية المتعجلة ، ضرورى عند خلق الانتقال لسريع بين الأماكن

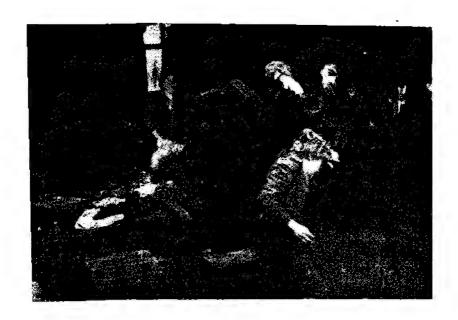
### 🕳 تحريك الموضوع

لما كان أحد الأوهام التي تخلقها صناعة أي فيلم عو تكنيف الزمن وايجازه لذا يلزم المخرج أن يختار تلك اللقطات والمساهد التي نكون افضل ما يخلق الوعم السينمائي المطلوب وبطبيعة الحال لا يؤدي تصوير المقطات في حد ذاته الى خلق هذا الوهم انها يحساج مركب الفيلسم (المونتير) الذي سيسيطر على الشكل النهائي للفيلم الى النوع الصحيح من الاقطات حتى يصل الى التركيب الناجع ولهذا السبب يحتاج المخرج أثاء قيادته لممثليه الى أن يحتفظ في ذهنه بشسكل الفيلم في صسورته الكامنة

وبالرغم من وجود بعض المناسبات التي يمكن فيها لآلة التصــوير السينمائي الثابتة أن تكيف نفسها مع ممثل ثابت في مكانه الا ان الرائع المربي في احسن حالاته لا ينم الا عندما يكون كل من ألة التصوير والممئل في حالة حركة ، كما في حالة لقطة الحركة الأنقية للمتابعة وعلى المخرج أن يراعي أن آلة التصوير الثابتة غالبا ما تنتج لقطات تنقصها الحيوية المرئية و ونجد من ناحية أخرى أن اللقطات التي تضم حركة سريعة لآلة التصوير غالبا ما تضايق المتغرج ، لانها تجعله يدرك وجــود آلة التصوير وطريقة استخدامها

ومن بين العوامل التي يجب أن نأخذها في الاعتبار ارتفاع آلة التصوير ونوع العدسة المستخدمة وحركة آلة التصلوير ويدكن تصوير الحدث في لقطة عامة أو في لقطة قريبة حسل التأثير المرئى المطرب •

اللقطة العامة لن يكون للممثل أهمية تذكر نسبيا في اللقطة العامة. انما البيئة المحيطة به هي التي نسيطر على اللقطة واذا كان الممثل يعبر حجرة أو طريقا فانه سوف يستغرق بعض الوقت ليفعل هذا ونجد خلال هذا المعدل البطي، للحركة أن تفاصيل المستوى الحلفي ستكتسب أهمية مرئية ويمكننا أن نزيد من اثارة الاهتمام بصفات اللقطة اذا ما أحسنا اختيار تفاصيل المنظر وذلك باضافه المقاعد والمألدة وبعض المزروعات الغ اذا كان هسلم مناظر الطرقات الغ اذا كان هسلم المناسبا أو حركة المرور في مناظر الطرقات وهكذا ويمكن بالاضافه الى ذلك أن يقوم الممثل بأدا، بعض الحركات الصغيرة داخل اطار الحدث كما أن الاضاءة والالوان وتصميم المنظر كلها تسهم في الجو والاحساس الذي تخلقه الصورة



« اوليغر - ١٩٦٨ كارول ريد - زاوية تصوير منخفضة تضيف توة 'لى الشخص النافز



هذه الحياة الرياضية ١٩٦٦ لندسي اندرسون الزاوية النخفضة مجتمعة مع الحركة ث لتصوير تؤكدان حجم الشخص وروحه العدوانيه

الاخراج السينمائي ــ ٧٧



د القلعة المختفيه ، ١٩٥٨ أكبرا كودوسارا - الحركة القوية التي ترمي المستوى الخلفي خا الوضع البؤري تفسيف الاثارة الى المطاردة

اللقطة القريبة عندما نقترب للحصول على لقطات قريبة يصب نتجيرات وجه الممثل قدر أكبر من الأهمية وينكمش المستوى الخلفى ا أقل ما يمكن أما الاضاءة فتكتسب أهمية كبرى وكذا وضع آا التصوير ومن العوامل التي يجب أن نأخذها في الاعتبار ارتفاع آا التصوير واذا كانت مستوية أم مائلة وتكوين الصورة وما اذا كا الممثل سيتحرك بسرعة أم ببط، وما هو وضع الممثل بالنسبة لآللة التصوير اكتافه مواجهة أم نصف مواجهة أم يبدو من الجانب الخ وتعتمد حالة اللقطة كثيرا على وضع آلة التصوير ونجد بصفة عاملة أو اللقطات التي تنظر الى أعلى الى الوجه الكامل تعطى صورة قوية جدا وأز اللقطات التي تنظر الى أسفل تعطى صورة ضعيفة أما اللقطة من الجانب في حالة تكوين الصورة المتراذن فقد تبدو كثيبة ما لم تتوفر للصورة خلفية مثيرة للاهتمام أو كان الممثل يتحرك بسرعة واللقطة التي يبدو فيها نصف الكتب لها قرتها الضا وهي تفضل في حالات كثيرة اللقطة فيها نصف الكتب لها قرتها الضا وهي تفضل في حالات كثيرة اللقطة فيها نصف الكتب لها قرتها الضا وهي تفضل في حالات كثيرة اللقطة فيها نصف الكتب لها قرتها الضا وهي تفضل في حالات كثيرة اللقطة فيها نصف الكتب لها قرتها الضا وهي تفضل في حالات كثيرة اللقطة فيها نصف الكتب لها قرتها الضا وهي تفضل في حالات كثيرة اللقطة ألى أعلى وهي طبعية آكثر من سواها من الناحية المرئية ، فاللقطة التي يهوا المتحدة الى أعلى وهي طبعية آكثر من سواها من الناحية المرئية ، فاللقطة المتحدة الى أعلى وهي طبعية آكثر من سواها من الناحية المرئية ، فاللقطة

المتجهة الى أعلى، بالرغم من وقعها الدرامي الواضع الا أنها تجعل المتفرج يدرك اختيار هذه الزاوية بالذات

من اللقطة العامة الى اللقطة القريبة من بين حركات المشكل الاساسية أن يقدم من مسافة الى أن يقترب من آلة التصوير أو أن يتحرك بعيدا عن آلة التصوير وخلال هذه الحركة يمكننا أن نميز خصائص كل من اللقب العامه واللفطه القريبة وإذا كان ارتفاع آلة التصوير عاديا فأن الممثل الذي يتحرك من اللقطة العامة الى اللقطة القريبة تزداد صورته قوة كلما زاد اقترابا ، ويمكننا أن نلمس التأثير العكسى عندما يتحرك الممثل بعيدا عن آلة التصوير

٨

# المخرج والتمثيل

# • توزيع الأدوار

تعتبر مهمة اختيار المثلين لاى فيلم مهمة صعبة ومعقدة واذا استثنينا انجمار برجمان فهناك عدد قليل جدا من المخرجين فى الفترة الاخيرة الذين أسعدهم الحظ بأن تكون لديهم فرقة مسرحية تحت طلبهم ولم يعد لدى شركات الانتاج عدد من ممثلي الافلام الروائية مرتبطين بعقود معها وعلى هذا فأحد المشاكل الرئيسية هى أن تنجم فى أن تجمع الممثلين الذين يمكنهم أن يعملوا معا بطريقة خلاقة

ويبدأ الاحساس بهذا النقص أثناء مراحل كتابة السيناريو فكتابة السيناريو المسيناريو السيناريو لفيلم دون معرفة امكانات وقدرات مجموعة المبثلين ، تصبيع مثل تاليف سيمفونية دون أن يكون الموسيقار متأكدا تماما كيف سستكون الصوات الآلات الموسيقية المستخدمة

وعلى المخرجين لهذا السبب أن يحتفظوا فى ذاكرتهم بتخبية من الممتلين الذين يعرفون مستوى أدائهم ، كنيوع بديل للفرقة المسرحية الخاصة ولكن فى اذهانهم فقط

ويفضل أغلب المخرجين خلال المرحلة الفعلية لاختيار الممثلين ، أن يعملوا بالتعاون مع شخص آخر ، وغالبا ما يكون هذا الشخص هو المنتج ، وواذا لم يكن هناك وجود لمنتج منفرد للفيلم فمن المعتاد أن يعمل المخرج في

حفد المهمة مع مدير مسئول عن توزيع الادوار ممن أصبح لهم الآن دور خلاق أكثر مما كان عليه الحال من قبل عندما كانت أعمالهم تقتصر على مجمود التفاوض مع مندوبي الممثلين الرئيسيين والاكتفاء باقتراح ممثلين للادوار الثانوية

وهناك دائما خطورة احتمال أن يكون المخسرج ذاتيا في توزيعه للأدوار فمن الطبيعي أنه أهر مغر جدا أن يمنح المخرج الأدوار الرئيسية لأشخاص مريحين ممن يعرف جيدا أنه يستطيع التعامل معهم بسهولة وأن يتجنب ذوى الشخصيات الصعبة وكقاعدة عامة لا خطأ في هسذا ما دام المخرج متأكدا بكل أمانة ، من أن الممثل « المريح » مناسب للدور مثله مثل الممثل المثل التعب وفي مثل عذه الأمور يصبح للرأى الثاني قيمة لا تعوض

ولا تقتصر مهمة توزيع الأدوار على العثور على أنسب ممثل لكل دور، فمن الضرورى مراعاة كيف ستجتمع هذه الشخصيات المختلفة المنفردة لتصل معا الى نتيجة مقنعة مع المحافظة على التوازن والتباين فيما بينهم مهما اختلفوا في مظهرهم الجسدى

وتزداد صعوبة الاختيار بسكل معقد بناء على ما اذا كان الممثلون الفين اختارهم المخرج متاحين أم لا في الوقت المطلوب قد يكونوا مشغولين في فيلم آخر أو في مسرحية أو قد يطلب مندوبهم مبالغ طائلة ومن جهة أخرى فأغلب الممثلين ليسوا جشعين في هذه المسألة واذا ما تحمسوا لسيناريو معين ولأداء الدور الفروض عليهم فيه فانهم يصبحون متعاونين الى أقصى حد فيما يتعلق بالاجور

واذا تركنا جانبا النجوم وممثلى الادوار الرئيسية فان النظام المعتاد في التعاقد مع الممثلين هو دفع مبنغ معين عن كل يوم عمل مع ضمان عدد معين من الايام ( اثنين أو ثلاثة ) من كل أسبوع خلال عدد معين من الأسابيع ونجد أن مراعاة عنصر الاقتصاد عند ترتيب هذه العقود هو أحد المشاكل الرئيسية في تنسيق الجداول الزمنية للتنفيذ

ويزيد الجهد والعدّاب في اعداد عقود النجوم والفنانيين لكي يتم التراضي والتفاهم على العبارات الحاصة بكتابة الاسماء في العنساوين

والاعلانات وتحدد هذه العبارات أن اسم الممثل يكون فــوق عنوان الفيلم ، أو « يلى اسم الفيلم مباشرة » أو يشترك في التمثيل، اللغ كما يتم تحديد حجم الحروف التي سيكتب بها اسم الممتل

ويصبح من الصعب جدا تحقيق كل هذه الرغبات خاصة اذا كان بعض المثلين (أو مندوبوهم) متمسكين بموضوع ظهور أسمائهم في عناوين الفيلم واعلاناته أكثر من تمسكهم بما يتقاضون من أجور

وهناك اختلافات لها أهمينها بين دور الممثل في السينما ودوره في المسرح ويجب على المخرج ألا يغفل هذه الاختلافات عندما يتعرض لمسكلة توزيع الأدوار والتعامل مع الممثلين بصفة عامة نجد في المقام الأول أن علاقة الممثل بالشمخصية التي يؤديها تختلف تماما في السمينما عنها في المسرح

يمكن للممشل في المسرح أن يخلق شيئا لا يتوفر فيه أو أن يقدم تقليدا متقنا له أما في السينما فأنك تكشدف روح الشخصية بصورة أكثر كمالا ولذا تلزمك كل الدقة عند توزيع الادوار وأغلب المشلين سريعو الاستجابة ولكنهم لن يتمكنوا من تقديم ما ليس عندهم » ( كول )

وفى السينما يعمل المخرج مع الممثل لفترة قصيرة نسبيا ، ربما لعدد قليل من الأسابيع وعلى هذا يجب أن يتم الائتلاف بين المخرج والممثل بسرعة فعلا لكى نضمن علاقة عمل جيدة والوضع الأمثل أن يعرف المخرج عند مرحلة توزيع الأدوار ما أذا كان الممثل هو الأنسب لدور ما وقد يسبب هذا مشكلة للمخرج غير المتمرس حتى وأن كان قد تدرج خلال مهن سينمائية مختلفة وله خبرة عدة سنوات في مهنة التركيب

نقد وجدت فى البداية أن توزيع الادوار عمل صعب للغاية وأنا متأكد من أننى سوف أجده كذلك دائما انها مشكلة أن تعرف من خلال لقاءات تجارب الأداء ما اذا كان الممثل صالحا أم لا حتى وان كنت قد شاعدته من قبل فى أدوار أخرى ، (كلارك)

والاعتبار الاول هو وجود تشابه فيما يتعلق بالمظهر الجسدى والسئوك والشخصية بين المثل والدور كما يتخيله المخرج وبالرغم

من انه سوف يتوفر مجال كبير لنمو الشخصية حلال التدريبات الا أنه يجب أن تكون لدى المخرج صورة اولية عن الدور اثناء مرحلة توذيــــع الأدوار وللمظهر الجسدى أهميته لأن الممثل يكون أقرب الى المتفرجين على الشاشة عنه على المسرح ولن تتوفر له عندئذ نفس مرونة الوهـــم المسرحي

ويدكل لسو، توزيع الادوار أن يقود الى جانب الاداء السينمائي غير الملائم الى الشعور السيء أيضا داخل مكان التصوير ومن الصعب جدا على المخرج أن ينمى أى علاقة اليفة مع الممثلين وطاقم الفنيين عندما يكون الموجودون حوله ليسوا الاشخاص المناسبين ويحدث أيضا أن يجد بعض المخرجين صعوبة في العمل في وئام مع مجموعة الممثلين حتى في الظروف الحسنة وغالبا ما يؤدى هذا الى أسوا النتائج

« يجب عليك أن تحب الممتلين ولا اعتقد أنه من المكن ان تقود الممتلين جيدا اذا لم تكن تحبهم فعلا وهناك عدد من المخرجين الذين لا يحبون الممتلين بصفة عامة كنت دائما أدهش لماذا اختاروا العمل معهم ما داموا لا يحبونهم وأنا لا أقصد بطبيعة الحال أنه على المخرج أن يحب كل ممثل يعمل معه ولكن اذا كنت قد اخترت ممثلا لدور معين فعليك أن تحسل على شيء من هذا الممثل ، وعليك أن تحبه كلما كان هذا ممكنا ،

والمخرج المستبد موجود في الاساطير أكثر من وجوده في الواقع ولكن هنساك مخرجين قديرين على تنفير الممثلين وأفراد الطساقم الغني بتصرفاتهم الخالية من أي تعاطف

أنا لا أؤمن بالمخرجين الفاشيين ما لم يكونوا فريدين في نوعهم بصورة قاطعة وعلى قدر كبير من البراعة والتفوق بحيث لا يمكنك أن تناقشيم في تصرفاتهم ومواقفهم ولا أحب وجدود شخص اله في مكان التصوير وحتى عندما كنت أعمل مركبا للغيلم كنت أسخر كثيرا من هذا الموضوع لأننى أعتقد أن الشخص الذي يريد أن يعامله الجميع وكأنه اله وهناك كثيرون مثله غالبا ما لا تتوفر لديه أي موهبة ويريد أن يتستر وراء هذا الوهم انهم أشخاص يخلقون أسوا الاحاسيس حولهم داخل

مكان التصوير ويمكن لهذا أن يحطم أفلامهم تماما لأن لاأحد ممن حولهم سيكون لديه أقل قدر من الاهتمام بما يريدون الحصول عليه » (كلارك)

وبالرغم من أهمية مراعاة الدقة المتناهية عند توزيع الادوار فلا بجب أن نفترض أن الممثل الامثل لأى دور هو المسخص الذى يتفق تماما مع الصورة الذهنية التى كونها المخرج أو كاتب السيناريو حقيقة سوف يمضى المخرج أغلب وقته مع الممثل فى تدريبات نمو الشخصية وتطورها والتى سنناقشها فى الفصل التالى الا أن المخرج يفضل أن يكون ممثلوه أكثر مرونة فى معالجتهم لادوارهم وأن يكونوا متعددى الجوانب فى قدراتهم على التميل أن أى دور يتطلب قدرا كبيرا من تطور تعبيرات الوجه والايماءات ومن التطور العاطفى داخل الاطار العام للفيلم ونظرا للمرونة المطلوبة من الممثل فقد نجد أن الممثل الأصغر سنا يمكنه أن يقدم لنا قدرا أكبر من التنوع عن الممثل الأكبر سنا والاكثر خبرة

لقد تغيرت طريقة معالجة التمثيل تغيرا كبيرا خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة فأغلب الممثلين الأصغر سنا يؤدون أدوارهم بالطريقة الحديثة الحالية من أى توتر عصبى والمستمدة من العالم الذى أصبحت فيه السينما والتليفزيون عنصرا هاما في حياة الناس لقد نشأ الجيل الجسديد من الممثنين مع السينما ولذلك فهم قادرون على التمثيل بصورة طبيعية تصلع للسينما أكثر من بعض الممثلين القدامي ه ( كول )

# قيادة المثل السرحي

أحد العوامل التي يجب أن تدحل في اعتبارنا هنا هو مدى الخلفية المسرحية المتوفرة في خبرة الممثل فالممثلون ذوى الحبرات المسرحية الطويلة قد يجدون مماكل متعددة عندما ينتقلون الى السينما لضرورة تهدئة ، الأداء عندما يتواجدون داخل مكان التصوير واذا تمكن الممثل من أن يتغلب على غرائزه بحيب لا يؤدى دوره بحاسته المسرحية فان شخصيته هي التي ستظهر أمام آلة التصوير

ومن المحتمل أن تؤثر غريزة الممثل المسرحية في أدائه للسينما نظرا للبعد النفسي بين الممثل والمتفرجين

يميل ممثلو المسرح أحيانا لأن يشعوا من أدوارهم أكثر مما يجب كما يحاولون أن يفعلوا كل شيء أكثر من المطلوب منهم عندما يقفون أمام آلة التصوير هذا هو الاختسلاف الرئيسي بين هاتين الوسيلتين للتعبير في المسرح أنت تشع وفي السينما أنت تفكر واذا فكرت بوضوح كاف فيمكنك أن تكون على اتصال بآلة التصوير وبطبيمة الحال هناك اختلاف بين ما يلزمك أن تقدمه في اللقطة القريبة جدا وبين ما يلزمك أن تقدمه في اللقطة ( كول )

ومن جهة أخرى فالممثل من الدرجة الأولى فعللا يبقى دائما ممشلا من الدرجة الأولى ومن الضرورى أن يؤدى دوره باقناع تام وقد يكون من الصعب على المخرج الجديد أن يدرك ما إذا كان الممثل ينقصه الاخلاص أو ما إذا كان يعانى من شخصية الدور



بانى ليك مختفى ١٩٦٥ اوتو بريمنجر كان لاوليفييه تاريخ حافل متميز كممثل على السرح وعلى الشاشة اما كمخرج سينمائي فكان اقل تجاحا

هل يبدو شكله مخلصا ؟ هل نسمة صوته مخلصا هن هو مهتم بالدور أم بنفسه فقط ؟ وسرعان ما يتعلم المخرج الجديد ذو الموهبة كيف بكشب الأداء الأجوف

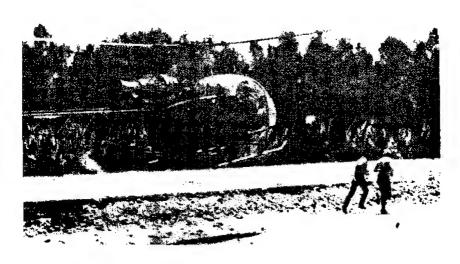
وعلى المخرج أن يساعد الممثل المسرحى على أن يتكيف مع السينها ويعدل نفسه للمطلوب منه وسوف يعتاد الممثل على مزيد من سيطرة المخرج أكثر مما يحتاج المخرج المارسة عمله وبما أن للمخرج السينائي من السيطرة المطلقة أكثر مما للمخرج المسرحى فيمكن للأول أن يسترخى وأن يتعاطف مع الممثل مستفيدا من انضباطه ومن تدريبه السابق

ويكفى فى حالة الممثل المسرحى الجيد أن يقف المخرج فى مكانه ويطلب من الممثل أن ينظر اليه من خلال آلة التصوير عندثذ يدرك الممثل مباشرة الحجم الذي سيظهر عليه وجهه فى اللقطة

« يمكن للممثلين الجيدين أن يهداوا من أدائهم لأنهم يدركون جيدا انهم يمثلون أمام المخرج وحده ويتضع في نهاية الأمر ما اذا كان للممثل القدر الكافي من الشخصية لكي يملأ الشاشة ويعطى الفيلم الشكل المطلوب عن طريق تلك الشخصية كيف يمكنك مثلا أن تتحدث عن أورسون ويلز الا من خلال هذا المفهوم ؟ وسواء كان هو مخرج الفيلم أم لا فحقيقة ويلز أنه ذو شخصية فباضة تزيد عن المألوف وأنت تستخدمه لهذه الصفة بالذات حتى لو كان الدور صغيرا (كول)

# • البيئة كعنصر درامي

أحد الاعتبارات الآخرى التي يجب أن نراعيها هو المدى الذي تصبح به البيئة التي يتحرك الممثل داخلها ، جزءا هاما من الفيلم ككل وتقدم التقاليد الشكسبيرية للتمثيل عالما من الناس تصبح فيه مهمة المسرح أن يبرز العلاقات بين الشخصيات بين كل منها والأخرى والحركة على المسرح محدودة ويصبح من الصعب التعبير عن مرور الزمن ونجد في السينما على النقيض من هذا أن البيئة مهمة للحركة حيث يمكن للمخرج أن ينقل القصة حيثما يشا، وبأى سرعة يراها وبأى ايقاع وفي هذا العالم يمكن لآلة التصوير أن تقلل من قدر أي شسخص الى أقصى حد كما يمكن لآلة التصوير أن تقلل من قدر أي شسخص الى أقصى حد كما يمكنها أن تضخم أهميته وبذا تصبح الخلفية بالنسبة للحدث جزءا



د اشكال في منظر طبيعي ١٩٧٠ جوزيف لوزي



: **الراكب السهل - ۱۹**٦٩ ديئيس عوبر

منه ، ويصبح على الممثل أن يكون قادرا على الترابط مع البيئة الخارجية مثلها عليه أن يكون بالنسبة للترابط مع باقى الأشخاص في الفيلم

ويمكننا أن نذكر هنا العديد من الأمثلة التى توضع الاستخدام الدرامى الجبد المبيئة وفيلم « أشكال فى منظر طبيعى » من بين الأمثلة الاكثر اثارة للاهتمام لان جوزيف لوزى طور فيه فكرتين متوازيتين تكمل كل منها الاخرى و تتعلق احداها بالطريقة التى يصبح فيها الانسان ضحية للوحشية التى تزخر بها بيئته وتتعلق الثانية بالعلاقة بين رجلين من هؤلاء الضحايا مختلفين أساسا فى تجاوبهما مع الموقف لقد عوملا من قبل ممتهى الامتهان والوحشية من الحرب ومن الجيش ، وما ذال تحقيرهما والتقليل من قدرهما مستمرا بفضل هذه المطاردة والتى لم تبدأ أساسا كمطاردة للقتل

وتنبو بينهما علاقة يعتمد فيها كل منهما على الآخر ويزداد خلالها اعتراف كل منهما بقدر الآخر كانسان وكلما زاد امتهانهما وتحقيرهما كلما زاد تنقيبهما بداخل نفسيهما عن أى شىء واه يتعلقان به ، فيتعلق أحدهما بذكرياته عى زوجته بينما يتعلق الآخر بعزمه على أن يتخذ من الأول أباً له

وكما سبق أن ذكرنا يمكن لاحداث الفيلم أن تدور على خشبة مسرح ويمكن أن تتواجد العلاقة بين هذين الرجلين خارج محيط أى بيئة معينة، ولكن لوزى اختار البيئة كعنصر درامى ومحرك لتطور تكوين الشخصيتين. وتم اختيار المنظر الطبيعى بكل عناية لامكاناته الدرامية وكلما تقدم الفيلم كلما اكتسب اختيار المدسات وحركة آلة التصوير تطورا دراميا وعضويا يصاحب التطور الذى نراه فى الشخصيتين وتبدأ المطاردة فى البحر ثم تهرب الضحيتان باندفاع عشوائى تجاه الجبال وتراهما فى اللقطات الأولى للفيلم فى لقطات عامة غالبا داخل اطار المنظر الطبيعى الجاذ القاسى الذى تغطيه الطائرة الهليكوبتر المفترسية وتقترب تدريجيا من الشخصيتين عندما يبدآن بدورهما فى الاقتراب من أحدهما الآخر ويصبح التكوين داخل الصورة أكثر بساطة ويتركز اهتمامنا على الشخصيتين وينتقل الرجلان الى مساحة جبلية جردا، وتنقلنا آلة

التصوير أخيرا الى لقطات قريبة جدا لتنزع الرجلين من البيئة المعادية المحيطة بهما ولتعطى علاقتهما أهميتها بعيدا عما هما فيه من مأزق معاشم

# • العلاقة بين المخرج والممثل

يجب أن تعتمد الألفة اللازم توفرها في العلاقة بين المخرج والمشل على الثقة بين الطرفين والممثل على الشاشة عرضة للانتقاد أكثر منه على خشبة المسرح يمكن للممثل في المسرح أن يصل الى أداء مصقول الى درجة عالية وأن يؤديه ببراعة ، مادام يعرف أنه في النهاية هو وحده الذي سيقدم هذا الأداء في الليلة الأولى ويحصل ممثل المسرح المتمكن على الكثير من المخرج الجيد ولكن أكبر قدر عن الأمان الذي يشعر به يعود الى أنه يعرف أنه عندما يعتلى خشبة المسرح يصبح هو المسيطر

أما المبثل السينمائي فموقفه يختلف كثيرا أيا كان المخبرج الذي يعمل معه هناك عوامل متعددة سوف تعدل من أدائه ولا سيطرة له على هذه العوامل الا في أقل نطاق يمكن مثلا لاختيار العدسة أن يغير من مظهره الى حد كبير في اللقطات القريبة ويمكن للاضاءة خاصة مع النساء أن تكشف أو تداري عيوب البشرة وبروز عظام الوجه وقله يجد المثل أنه من الاسهل عليه أن يشع الشخصية المطلوبة في حالة اللقطة العامة ، عنه في حالة اللقطة القريبة ولا يمكنه مطلقا أن يكون متأكدا من أن تصرفه وإيماءاته صالحة للموقف مالم يطمئنه المخرج على صلاحيتها. لهذا السبب يلجأ بعض المخرجين ، الذين يجدون صعوبة في توضيح نقطة المشرور على بديل له يتخذ مكانه ، وغالبا ما تثبت هذه الطريقة أثرها الناجع

أعتقد أن الاحساس بالامان ضرورى هناك احتمالان اذا لم يشعر الممثل بالامان الكافى انه يبدأ في القشل والسقوط أو يقيم حول نفسه حاجزا نفسيا لحمايته ان الممثلين يقدمون لى أحسن ما عندهم عندما يشعرون بالحرية في أن يفعلوا ما يشاءون وأحيانا يواجه الممثل

مشهدا يسبب له رعبا أو يخشى ألا يبدو فيه على ما يرام هما يصعب معه استمراره فى الأداء ان ما يخشاه الممثل داخليا عو ألا يكون المغرج مسيطرا على أدائه بالقدر الكافى وأنه يمثل أى شى، وعندما يكون معك ممثل جيد يعرف ما تطلبه ويبحث دائما عن أشياء من داخله يضفيها على الدور ويعرف أنك لن تهزأ بادائه سواء فى مكان التصوير أو على الشاشة فانك سوف تحصل على نتائج غير عادية ،

ويتطلب الأمر من جانب المخرج قدرا كبيرا من الحساسيه وهو يتعامل مع معالمية ما دام لكل منهم احتياجاته وما يسبب له عدم الاطمانان

، ستجد عندما تتعامل مع المثلين والممثلات أن بعض الفنائين يحتاج الى قدر كبير من الاطراء والتملق بينما يحتاج البعض الآخر الى المعاملة الحاسمة والمعاملة الواحدة لا تصلح مع كل شخص وعلى هذا فيجب أن يكون المخرج في مكان التصوير كأنه أب رمزى للجميع وهذا أمر صعب للمخرج الجديد ، ( كول )



ء نيد کيلي ١٩٦٩ توني ديتشاردسون

وجوديف لودى من أكثر المعرجين حساسية عندما يتعامل مع المثلين ومع طاقم الفنيين أيضا و تجد من جهه أخرى أن تونى ويتشاودسسون يتبع طريقة أخرى عملية يراعى فيها احتياجات الموقف ويكيف حسبهسا طريقة تعامله مع المثل

بالرغم من أننى على استعداد دائما لكى أمنح الممثل الامان الذي يحتاج اليه ، الا أننى أعتقد أن للمخرج كل الحق ألا يفعل ذلك اذا قرر أن هذا ليس أفضل حل للموقف انك عندما تحصل على لقطات موفقة على الشائمة فلا يعنى هذا بالضرورة انها نتيجة لتحكم الممثل فالممثل على كل حال لبست لديه فكرة عما سيحدث عندما تجتمع اللقطات في صورتيا النهائية ، ولا عما سيكون عليه ايقاع الفيلم وعلى هذا فكلما حاول الممثل أن يفعل ما يطلبه المخرج فقط كلما كان هذا في صالحه ،

هناك أيضًا شيء يمكن أن يقال عن حاجة المخرج الى الاحسباس بالأمان

« كنت كمخرج جديد اريد الحماية من الحصول على ممثلين محترفين حتى أشعر بالأمان كنت دائما أشيم بقدر من الرهبة ازاء الممثلين المتمكنين كنت دائما أتعامل مع بيجى أشكروفت مشيلا و مع لورائس الله وليفييه بطريقة مختلفة فيمكن لمواهبهم أن تتعارض مع موهبتى مهما كانت ويستمر ذلك حتى اتخلص من هذه الرهبة ولازلت حتى الآن أشعر بنفس الاحساس، ولا أعتقد أن هذا شيء سيء ه (لوزي)

# قادة غر المثلن

لبعض المخرجين قدرة خاصة على قيادة غير الممثلين مثل فيترويو دى سيكا فى أفلامه الأولى سنالت مرة دى سيكا عن هذا فقال أنه لم يواجه أى مشاكل مع غير الممثلين انهم يصبحون من وجهة نظره محترفين بعد مرور أسبوع واحد واذا كنت تنوى أن تسستخدم غير الممثلين فعليك أن تمضى وقتا طويلا فى توزيع الأدرار بينهم » ( كول )

ولسوف تتوقف الطريقة المعينة التي سوف نستخدمها في قيادة غير المنابن على سبب اختيارك لهم لهذه الأدوار وهناك أسباب متنوعسة لاختيار المخرجين لغير المثلين للظهور في أفلامهم

هناك مخرجون يقولون انهم يريدون من لم يسبق لهم التسيال لانهم يريدون وجوها حقيقية أو لانهم يريدون شخصا يوجهونه كانه دمية ومن ناحية أخرى هناك مخرجون لا يرحبون بمعثلي المسرح ولا بأساليبهم الحرفية انها الحقيقة أن بعض الممثلين الذين تدربوا في المسرح لا يميزون مباشرة مدى حساسية آلة التصوير كما أن هناك عدد من الممثلين الذين لم يعتلوا خشبة المسرح اطلاقا ومع ذلك يرتكبون نفس الحطأ أعتقد أنه لا يمكننا اطلاق قواعد عامة على ممثل مسده الامور (لودى)

ويعتبر الاستخدام الخاص لغير الممثل ومدى الدور الذي يسند اليه عنصرا هاما في مهمة المخرج قعليه أن يفكر في مفردات لغته الخاصة بالحركة والإيماءات وما دام غير الممثل لا يملك من أساليب التمثيل لما يمكنه من خلق أداء » ، فعلى المخرج أن يدعه « يمثل » بطريقة طبيعية تماما يفعل نفس الأشياء التي يقدر أن يفعلها أصلا وعلى المخرج أن ينمي علاقة حميمة حتى مع أصحاب الأدوار الصغيرة وحتى يمكنه أن يدرك البعث الطبيعي للشخصيات بالنسبة لغير الممثلين

يجب اذا كنت تتعامل مع من لم يسبق له التمثيل أن توفسر بينك وبينه نوعا من العلاقة الشخصية القريبة أكثر مما تفعل في حالة المتل المحترف انك تتحدث مع المحترف لغة واحدة متعارفا عليها أما مع غير الممثل فيجب أن تكون قريبا منه لكى تغطى عدم احساسه بالأمان وأيا كانت طريقة الاخراج التي تطبقها فعليك أن تكون قريبا من الذين لم يسبق لهم التمثيل » ( لوذى )

ويصر بعض المخرجين على أن الاختلاف قليل أساسا بين قيادة الممثل المعترف وقيادة الممثل غير المحترف باعتبار أن العناصر الرئيسية هنا هي الحافز والذكاء

« ان قيادة غير المبثل تشبه تماما قيادة المبثل المحترف وبعض غير المبثلين سريعون ومتجاوبون بينما نجد أن بعض المبثلين المحترفين على قدر كبير من الغباء ومن الواضم أنه يمكن للمخمرج أن يجد الأداء السينمائي في كل منهم مثلما يمكنه أيضا أن يجد القصمة داخلهم سوف تحصل على ذلك اذا احسنت توزيع الأدوار » ( ويتشاردسون )



الوسيط ، ١٩٧١ جوزيف لوزى الممثلون واهل القرية المعليون يرافيون مباداة الكريكت

م حيث أن لك قدرا كبيرا من السيطرة على فيلمك فيمكنك أن تحصل على أداء جيد جدا من غير الممثلين ، الذين من السهل تصور انهم لا يقدرون على تقديم أداء متماسك على المسرح يمكنك عن طريق التركيب ( المونتاج ) والتركيز على جزء صغير منه من التمثيل في كل مرة من مرات اعادة التصوير ،أن تركب أفضل كل هذه الأجزاء كلها معا ، ( كول )

« یمکنك أن تهرب من تقدیم جریمة اذا توفر لدیك مقص ولقطة قریبة • انك لا تری بقیة الجسم أو الیدین أو ما یشبه ذلك یمکنك أن تخدع كثرا فی هذا المجال » (كلارك)

وتوفير الأمان لغير الممثل له نفس أهميه توفير الأمان للممثل المحترف ولذا فمن الأفضل اسناد أدوار لغير الممثلين من النوع الذي يعتبر امتدادا لحياتهم الطبيعية

اخترت للتمثيل في فيلم « الوسيط » أشخاصا كانوا أصلا يعملون
 ألبارات فعلا ويخدمون في القصور وقد أظهروا في أدوار صغير خلال

الفيلم كله وأنا أتحدى أى شخص يمكنه أن يميزهم من بين سواهم الا اذا كان يعرفهم شخصيا وأعتقد أنه يمكنك أن تحصل على أداء أفضل من غير الممثلين والذين يعرفون ما يفعلونه فى الأدوار الصغيرة اكثر مما تحصل عليه من المملين المحترفين لقد اخترت طباخا حقيقيا ليقوم بدور الطباخ وخادما حقيقيا لدور الخادم وكان الضيوف من الناس الذين كانوا ضيوفا على هذا القصر عندما كان آهلا بسكانه أما الاشخاص الذين ظهروا فى ملعب الكريكيت فهم من الناس الذين يذهبون لمشاهدة مباريات الكريكيت في ملعب المنطقة (لوثى)

• غالبا ما تتعرض لمشاكل أكثر عندما تعمل مع غير الممتلين الذين يؤدون الادوار الصغيرة قد تقضى وقتا طويلا لكى تجعلهم يقولون جملة واحدة يبدون خلالها طبيعيين بينما يقدر الممثل المحترف أن يؤدى نفس المهمة دون اضاعة كل هذا الوقت ودون اثارة مثل هذه المشاكل للمخرج واهم ما يراعيه المخرج المبتدى، عندما يستخدم غير المثلين هو ما



الارضى الاسبانية ١٩٣٧ يوريس ايفائل تهوذج جيد لمصور ، هو جون فرتهوت ، يتسمج الاحداث ويرتبط بها سياسيا

اذا كانوا سيتكلبون أم لا ومن السهل نسبيا أن تحصل على أداء مقبول تماما من ممثلين لا خبرة لهم أو من أشخاص عاديين يمثلون أنفسهم ما دام ليس مطلوبا من أى منهم أن ينطق حوارا

انك تتوقع الكثير من غير الممثل اذا ما طلبت منه أن يحفظ سطورا من الحوار عن ظهر قلب وطالبته بأن يعيد القاءها باخلاص انك لا تجد مثل هذه القدرة على نطق جمل الحوار من الذاكرة بشكل مقنع الالدى الممثل المتدرب وصاحب اشبرة السابقة

واذا كانت المحافظة على الكلمات لا أهمية لها فيمكنك أن تضع غير الممثل في الموقف وتترك له أن يستخدم كلماته هو واذا لم يكن هذا ممكنا فيمكنك امداد الشخص بالسطور عند الانتهاء من اعداد اللقطة للتنفيذ ومن الصعب جدا بل من المحال أن تتخلص من الاحساس بحساس عن الحوار عندما تكون سطوره قد تم حفظها عن ظهر قلب

#### • الممثلون الاطفال

« من الاستهل اختيار الاطفال للتستين لعدة اعتبارات منها الله من الستهل أن للجد اطفالا على طبيعتهم وهؤلاء يستهل عليهم ان يؤدوا أدوارهم أمام آلة التصوير دون أي توتر « ( تُورُي )

ويعلق جوزيف لوزى على دين ستوكويل عندما كان عمره ١٢ عاما فيصفه قائلا ممثل صعب جدا » وعندما أكمل ستوكرين عمله في فيلمين ررابين أو ثلاثة أصبح يحس بالراحة عند وجهوده في مكان التصوير اكثر مما كان عليه لوزى أثناء فيلمه الروائى الأول « انتسبى ذو الشعو الأخضر » •

وربما كان من الحطأ أن ننظر الى الممثل الطفل باعتباره « غير ممثل» بنفس المفهوم الذى ننظر به الى البالغين الذين يؤدون الأدوار الصغيرة ان الطفل الناضع يتمتع بوفرة في الايماءات والتمبير وينطلق على سجيته دون معاناة من أى كبت أمام آلة التصوير مما قد نجده حتى في الممثل المتمرن ذي الحبرة



الوسيط دومينيك جارد يعتاد على آلة التصوير

وبفرض أن الطفل لديه القدرة على الاستجابة مع المواقف داخل مكان نصوير ، فإن مشاكله الرئيسية تظهر في حالات اعادة التصوير واللقطات فتطعة وحيث أن استجابه الطفل سريعه دانما ومباشرة وادر طبيعية الدخلها أي حسابات ، فإننا نجد أن قدرته على اعادة الايماءات والتعبير عدودة ، أكثر منها عند أي بالغ ويوضح سيدني كول هذه النقطية بدا فيما يلى

انى أتذكر جوردون جاكسون كممثل طفل فى فيلم أخرجه تشارئز يند وكان يتضمن مشهد دفن فى البحر وفى اللقطة الجماعية التى ضم القبطان وهو يقرأ التراتيل أعطانا جوردون رد فعل جميلا جدا كان يدور كان حزنه معبرا جدا وبمجسرد الانتهساء من قطة ذات الزاوية الواسعة طلب تشارلز أن تقترب آلة التصوير من ردون للحصول على بعض اللقطات القريبة وقال تشارلز لجوردون لند

- و أريدك أن تفعل ما كنت تفعله تماما في اللقطة التي انتهينا منها
   فورا » ولكن جوردون المسكين أجاب
  - ه يا الهي لقد نسيت ماذا كنت أفعل »

واطلاق أحكام عامة بالنسبة للأطفال له بطبيعة الحال نفس خطورة اطلاق أحكام عامة بالنسبة للبالغين

نجد في المقام الأول أن عمر الطفل يؤدى بوضوح الى اختسلافات شاسعة أن الأطفال الصغار الذين لا يعرفون الخجل بعد سرعسان ما يستجيبون بنجاح لأى موقف تمثيلي ويقدمون أداء طبيعيا ، بينما لا يستطيع المخرج أن يطالبهم كما طلب تشارلز فريند من جوردون جاكسون باعادة أى تصرف لان هذا يتطلب تقييما واعيا لما قد فعاره من قبل وقد يحصل المخرج على ما يريد بأن يعيد اعداد الموقف مرة أخرى ببساطة على أمل أن يستجيب الطفل دون وعي منه

ومن جانب آخر نجد أن الطفل الذي اقترب من مرحلة المراهقة قد أصبح واعيا بنفسه أكثر من البالغ والاحتمال الأكثر أن يستجيب سواء ايجابيا أو سلبيا لنوع من « التدريب » الذي يعده له المخرج وسوف ينتابه احساس بالتقدم نتيجة للمساعدة التي يتلقاها للسيطرة على الشكلة

وعلى المخرج أن يدرك مسئوليته الأدبية نحو رعاية الطفـــل الذى ستخدمه

وترجه تعليمات حازمة تنظم استخدام المثلين الأطفيال وعلى المخرج الصغير أن يتشاور مع السلطات المختصية قبل أن يتعاقد مع أي طفل

# التدريبات والارتجال

قبل أن ينتقل المخرج الى مكان التصبوير وقبل أن بجمع ممثليه معا يجب عليه أن يعرف سيناريو فيلمه عن ظهر قلب الابه أن يكون قد قرأه عدة مرات وبطريقة نقدية وأن تكون لديه صدرة في ذهنه للشخصيات كما يرغب أن يطورها على مدار الفيلم كما يجب أن تكرن لديه فكرة عن طول الوقت الذي سوف يستغرقه كل منظر وكل مشهد كما يلزم أن يتوفر لديه منذ هدفه المرحلة المبكرة احساس بايقاع الفيلم وسرعته

منذ عدة سنوات عندما كنت مشرفا على التركيب من أجل ليزلى هوارد، عندما كان يقوم بمهمة التمثيل والاخراج معا وجدت أن أسلوب هوارد كممثل ينطبق أيضا على اخراجه، بحيث أن الطريقة التي كان يقود بها الممثلين الآخرين كانت مجرد تعديل لأسلوبه هو في التمثيل وكان هذا يكسب الفيلم كله شكلا خاصا بحيث أنني عندما كنت أشاهد الفيلم في حجرة المونتاج كنت أجد الايقاع متوفرا من قبل وهذا بفضل شخصية هوارد كممثل ومخرج » (كول)

والايقاع هو بيت القصيه في كل مراحل تطوير الفيلم من السيناريو الى التركيب ويتوقف مدى نجاح المخرج مع ممثليه على ما اذاكانت لديه رؤية واضحة للايقاع العام كما يريد أن يحصل عليه

يجب على المخرج الى حد ما أن يركب فيلمه مقدما انه يركبه مقدما ليس بمعنى التركيب الدقيق المصقول ولكن عليه أن يرى أمام عينيه الخطوط العريضة للتطوير الايقاع هو أهم كلمة في السينما ، (كول)

ولكى ينمى المخرج علاقة عمل جيدة مع ممنليه لابد أن يكون قادرا على توصييل مفهومه هو لتدفق التطوير الذى سيسير عليه الفيلم وبالرغم من أن الممثلين يريدون أن يقدموا اسهامهم الخلاق الخاص بهم الا أنه يجب على المخرج أن يوضح لهم جزءا من أفكاره الأسياسية عن الشخصيات التي سيؤدونها كأساس للجهد الخلاق من جانبهم ولكى يساعد المخرج الممثلين على تفهم الشخصيات بصورة أكمل يصبح من المفيد له أحيانا أن يدون ملحوظات دقيقة

اننى ادون ملحرظات طويلة عن كل الشخصيات لصالح من يهتم بقراءتها من الممثلين وهؤلاء غالبا ما يكونون متعاونين الى حد كبير وعندما عملت لأول مرة مع ريتشارد بيرتون واليزابيث تايلور على سبيل المثال كتبت لهما ملحوظات مستفيضة ولا أعرف الى يومنا هذا ان كان أحد قد قرأ هذه الملحوظات ام لا أما في فيلمي الأحدث «الوسيط» فاننى أعرف أن ملحوظاتي قد قرأت وأعيدت قراءتها بل وأن كل ممثل كان يقرأ الملحوظات الخاصة بكل الأدوار الأخرى » (لوذي)

وبعد أن يعمرف الممثل فكرة المخرج عن متطلبات الدور يقسرم المخرج بمناقشة الممثلين حول تفسيرهم للادوار

« اننى أناقش الأدوار ، ما هى وما هو موقفها فى الفيلم ولا أبخل بالوقت في سبيل مناقشة كل شى ، حتى الأدوار الصغيرة وأفضل أن تبدأ بعد ذلك بعض القراءة ان كان هذا ممكنا ، ( ويللا )

ومن الضرورى في هذه المرحلة أن ندع الممثلين يعرفون ماذا في مخيلة المخرج وأن يبدأ الحوار بين الممثل والمخرج مما سمسيؤدى الى تجسيد أفضل للشخصيات وتطويرها في المراحل التالية

انقل الى المثلين مفهوم الشخصية كما تراه و تاقش معهم أى أفكار تخطر على بالهم مما قد يعدل الشخصية أو يضيف اليها كما تراعا أنت ، (ريالا)

#### ● التدريبات

يعتمد الوقت الذي ستستغرقه فترة التدريبات على عدد من العوامل التي تختلف من فيلم الى آخر قد لا تسمع الميزانية بتخصيص وقت كاف للتدريبات ، وقد لا تنص العقود المبرمة مع الفنانين على هذا أيضا وقد تكون طريقة المخرج في معالجة الأمور أنه لا يرحب باجراء تدريبات على الاطلاق ، أو لا يرحب باجرائها الا عند الضرورة القصوى

د اننى بغريزتى أفضل عدم اجراء تدريبات فهناك دائما احتمال ان الممثل السينمائى قد يستغل دوافعه الأولى وبديهته الأولى ليتجاوب بطريقة لن تتكرر بعد التدريب الأول اننى لا أؤمن بطريقة هتشكوك فى التدريب على الاطلاق ، (ريتشاردسون)

واذا كنا نجه بعض المخرجين يكرهون اجهراء أى تدريبات على الاطلاق فهناك أيضا بعض الممثلين الذين يشاركونهم نفس الاحساس وبالتالى فمن الأفضل للمخرج أن يعرف هذا عن الممثلين الذين يتعامل معهم قبل أن يدخل مكان التصوير

« بالرغم من أن اليزابيث تايلود مثلة محترفة أحب المبل معها الا أنه كان من المحال أن أجعلها تتدرب انها تؤمن بنظرية أنها سوف تقدم ما تنوى أن تقدمه أثناء تأدية الدور وكان هذا يؤدى أحيانا الى عدد كبير من اعادات التصرير مما يجعلنى اعتقد أنها خاطئة في نظريتها ولكنها لديها رهبة من التدريب والبروفات قد تعود الى عدم توفر أى خبرة مسرحية لها » (لوذى)

وهناك أيضا المشكلة الإضافية الخاصة باين أنسب مكان لاجراء التدريبات ؟

د أقوم بالتدريبات بصورة كاملة بقدر الامكان قبل أن أنتقل الى مكان التصوير الا أن الأمر يتوقف طبعا على نوع الفيلم وظروفه ان ما أفعله دائما هو أن أجرى التدريبات للمشهد بعناية بحضور أكثر من يمكن جمعهم من المشتغلين ويتم ذلك في حجرة خلع الملابس قبل أن ندخل قاعة التصوير وعندما نصبح داخل المنظر نجرى التدريب على

الحركة جميعها لكى يتدرب عليها كل المثلين قبل تقطيعها حسب ترتيب اللقطات a (لوزى)

وبينما يرى لوزى أن لهذه الجلسة خارج مكان التصوير أهميتها يختلف معه مخرجون آخرون استنادا الى أسباب سينمائية واغدحة

« لا أومن باجراء تدريبات تفصيلية خارج مكان التصوير ليست اللقطة في الفيلم مجرد كلمات ولا مجرد ايماءات من الممثلين انها مجموع كل شيء في المنظر والموقع ولا يمكنك أن تجرى تدريبات حقيقية على لقطة في الفيلم ما لم تتوفر كل عناصر اللقطة يمكنك أن تناقش بصفة عامة أشياء مثل تكوين الشخصيات ويمكنك أن تقرأ الحوار ويمكنك أن تتحدث عن أشياء عديدة ترتبط بالفيلم ولكنني أعتقد أنه من الخطأ أن تتحاول أن تزيد من التدريب ما لم تكن داخل المنظر نفسه وحتى عندنة فيلزمك أن تكون آلة التصوير موجودة

ه عندما يتم توزيع الاضاءة وعندما يتم وضع آلة التصرير فى مكانها ، عندئذ فقط يمكنك أن تبدأ التدريب ويجب أن تجرى التدريبات عدة مرات قبل أن تصور حتى تنضبط الأمور ويزول التوتر رعندى الانطباع بأن المخرجين الجدد يكونون قلقين دائما على انجاز العمل مما يجعلهم يبدأون التصوير دائما قبل الأوان وهكذا تستجد الأخطاء وهم ينفعلون كثيرا حول أشياء بسيطة لأنهم ورطوا أنفسهم في تفاصيل سرعان ما يكتشفون بعد ثلاث لقطات مدى خطأهم فيها » (كول)

ويؤمن وولف ريللا في التدريبات الرافية خارج مكان التصوير قبل أن يعود الى التدريب مرة أخرى داخل المنظر بعد أن ينتهى الفنيون من تحضيراتهم

عندما يحين وقت التصوير أود أن يتدرب المثلون مرة أخرى قد يبدو أحيانا أن في هذا أضاعة للوقت ولكنه ليس كذلك في الواقع قد أقضى ثلاث ساعات في الصباح للتدريب على منظر لا يزيد كل الوقت الذي سيستغرقه على الشاشة عن عشرة دقائق ويستغرق تنفيذه ثلاثة أيام وقد يضم ٢٥ لقطة يتم التدريب عليها حسب تتابعها ،

وأيا كان الوقت الذي يستغرقه المخرج السينمائي في تطوير

شخصياته فهو وقت قصير نسبيا اذا ما قارناه بالوقت الذي يستغرقه زميله المخرج السرحي وأغلب مخرجي السينما الناجدين لهم أسلوب خاص في هذا ينتمي الى السينما ويتناسب مع شخصية كل منهم

«قه تجه فی المسرح ان كنت سعیه الحظ ان التدریبات تستمر الی أدبعة أو ستة أسابیع یمكن أن تكتشف خلالها أشیاء متعددة عن الشخصیة التی تؤدیها بینما تجه فی آیامك الأولی داخل المنظر السینمائی أن الجمیع یتوقعون منك أن تقدم دقیقتین أو ثلاث دقائق من زمن العرض النهائی ، (شلیسنجو)

# تعاوير الشخصيات

لهذا السبب يجب أن ننظر الى التدريبات على أنها الفرصة الزمنية أساسا التى يتمكن خلالها المخرج من التوغل فى الشخصيات بالقدر الكافى وفى وقت محدود ، حتى يمكنه أن يساعد المثل على أن يقدم الأداء بقوته المطلوبة أما طبيعة خطوات التدريب فتعتمد كثيرا على موقف المخرج الذى قد يكون من ناحية ما مستبدا فى طريقته يود أن يفرض أداء معينا على المثل وقد يكون من ناحية أخرى وهذا هر الاحتمال الأكثر اليوم ؛ من النوع الذى بريد أن يستخرج الأداء من المثل وهذا وهذا النوع الذى بريد أن يستخرج الأداء من المثل وهذا النوع الذى بريد أن يستخرج الأداء من المثل وهذا أن ينقل المثل داخل الشخصية بصورة مقنعة بحيث يصبح الشخص الذى يتمال مع الشخصية التى يؤديها بحيث يصبح هو الشخصية مادام المثل مع الشخصية التى يؤديها بحيث يصبح هو الشخصية مادام وجودا داخل مكان التصوير

ویشرح ریتشارد راود هذا فیما یلی من خلل مناقشته لفیلم اربك روهمو « ركبة كلیو »:

م يشعر المتفرج على أفلام روهمر بوجود أشخاص حقيقين أن اختياره للممثلين وقيادته لهم وأسلوبه العام في الاخراج كلها تتجه الى نفس الهدف التجسيد فرانسواز فابيان هي مدود ؛ وبياتريس

روماند هى لورا أما فى أغلب الأفلام فالأمر عكس هذا باتش كاسبدى هو بول نيومان ، وانطوان هو جأن بير ليو

وعلى هذا فمن المهم أن تقضى بعض الوقت منقبا حول شخصاتك المعينة لترى ماذا يكسبها فعاليتها خاصة داخل الموقف الذى حدون انفسيم فيه خلال سياق الفيسلم ( بفرض انك تحتساج الى أداء كامل التفاصيل )

كل من فيلمى « راعى بقر هنتصف الميل » و « يوم احد الدائى » عبارة عن فيلم ملاحظات شخصية بمعنى أن كلا منهما يتعلق بشخصين أو ثلاثة أشخاص وطريقة سلركهم وتصرفهم فى مواقع معينة ويبدو لى أنه من المهم جدا أن تكث ف هذه الشخصيات عن طريق الارتجال أن تصل الى اكتشافات قيمة وعلى درجة كبيرة مى اتارة الاهتمام وذلك بأن تجعل المثلين يفكرون فى موقف معين جديد بالنسبة لك ولهم وأميل فى هذه الجلسات الى استخدام جهاز تسجيل،



، ركبة كلير ، ١٩٧١ اربك روهمي



جوزيف لوزى يخرج مثبهد الصلاة في فيلم - الوسيط

واذا كان هناك كاتب حاضرا فهذا أفضل فسيرى بنفسه التغييرات الواجب اجرائها بالضبط وما هي الافكار الجديدة التي قدمها المثلون؛ (شليسنجن)

#### الا أن هذه الطريقة لا تناسب كل المخرجين

بعض الممثلين المهرة لا يرتاحون للفحص النفسى للشخصية الذى يعتبره أكثر الناس جزءا أساسيا هذه الانام اننى لم أستخده طريقة معمل الممثلين » فى هوليوود أو مجموعة كازان » فى نيريورك أو بعض الجموعات الصغيرة فى لندن كما أنه لم تسمنح لى فرص كنيرة لافعل ما يفعله مسرح بريشات ، وهو أن يتدرب الممثلون على منها لم هو مكترب ثم يحرفون المشهد بأن يستغنوا تماما عن جمل الحواد مع الاحتفاظ فقط بالمضمون أو أن نجعل كل الممثلين يتكلمون بالهجة بروكلين عندما ينطقون الكلمات الانجليزية الكلاسيكية أنا لا أفعل هذه الأشياء عادة لاننى أعتقد أنها لن تفيد أحدا ولكن الأمر يتوقف على



مشهد صلاة العباح كما تم تصوير

احتياجات الممثل وعلى طراز المسل الذي تعمل معه فمثلا في امكان دير وجادد أن يخترع بعض جمل الحوار ولكنه لا يقبل الارتجال الكامل ومن جهة أخرى يتمتع ديتشسادد بيرتون واليزابيث تايلود بالارتجال أحيانا ولكن هذا جزء من ألاعيبهما معا ، (لوزى)

وفي هذا الوقت بالذات يجب على المخرج الواعي أن يكون في أكثر حالاته يقظة وتفتحا فبينما يلزمه أن تكون لديه فكرة واضحة عن الاتجاه الذي يسير فيه يجب في الوقت نفسه أن يتبوفر لديه قدر كاف من الحساسية لكي يستمع الى اقتراحات أي ممثل حتى ولو أستدعى هذا اعادة كتابة جزء من السيناريو أحيانا يحتاج السيناريو لبعض الأفكار أو لبعض الصقل وهنا يصبح الارتجال مع الممتلين ضروريا لتوضيح الحدث

« هناك مشهد في فيلم الوسيط ، لصلاة الصباح يقرأ فيه رب المنزل درسا من الانجيل وصلاة لكل أفراد الأسرة والضيوف والخدم

المجتمعين في حجرة الإفطار وهو يقرأ الدرس أولا وهم جالسون ثم يقلول فلنصلي ه فينهضون ويستديرون ليواجهوا مفاعدهم بم يقلو الصلاة وينصرف الخدم في طابور ثم يتناول الضيوف افطارهم ويضعون خطتهم نليرم وكان هذا المشيد غير عادى في الكتاب الأصلى وان لم ركن مرضوعا في السيناريو على الاطلاق كان كل المكبوب في السيناريو صلاة الصباح » ثم تنتقل بعد ذلك الى منظر الافطار فدعوت هايكل كرخ الذي كان يؤدى دور رب للنزل مع كل العدد الضخم من الممثلين بما فيهم جول كريستني والأطفال وكل سسكان تورنولك الأصلين سواء كانوا سيظهرون في الفيلم أم لا ! ودخلنا في تفاصيل المشاهد الكماه (أوزى)

وأحيانا يؤدى هذا النوع من الارتجال دورا كبيرا في تطوير السكل العام للفيلم مما يشغل وقت الكاتب الى أقصى حد بين كل منظر والآخر

سد تم تحسين أفضل انشاهد في فيلم «أشكال في هنظر دبيدي» وأعيدت كتابتها خلال الليلة السابقة لتنفيذها كان هناك قدر كبير من الاربجال متلما حدث في همهد الملاحظ الذي أصيب بالطلال وسقط منها أن المشهد الذي يليه كان مرتجلا تهاما لقد صورته مرسي لم ينجع تهاما في المرة الاولى، ولكننا ناكدنا أنناء بنفيده من ديرورة أضافة بصرف جنوني لسخصية شن وانه يجب عدد سن النعصه أن ينطلق فرحا على الطريقة الهندية بجنون فأعاد روبرت مو كتابه عدا اجزء وصورناه للمرة الثانية في اليوم التالى وبعد الانتهاء من هذا ومن بعض مشاهد احرى قبله احسست بال عناك دسرا ديرا من الحركة المنيفة التي تمتد في جزء طويل من الفيلم وأننا نحتاج من الدوار العويل الذي تمتد في جزء طويل من الفيلم وأننا نحتاج مشهد الحوار العويل الذي نفذته في لقطة طويلة تتقدم فيها آلة التصوير الى المام ببطء بينما يقوم الشاب بذكر بعض مغامراته الجنسية الخيالية لكي يحرض الرجل الأكبر سنا » (لوزي)

والغرض الأساسي وراء أسارب الارتجال من وجهة نظر المثل هو اكتبياف الدافع الذي يكمن وراء حركة الشخصية داخل المنظر وعندما يمثر على هذا الدافع يبدأ في الاحساس بالأمان في دوره • وعندما

يصل المثل الى هذا التفهم للشخصية التي يؤديها يمكنه أن يستغيد من سابق خبرته ومن ملاحظاته فيما يدود في انحياة من حوله

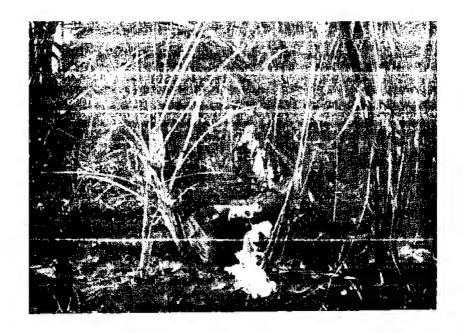
هناك حادثة وقعت مع بريشت أثناء تنفيذ فيلم «جاليليو» كان هناك ثلاثة ممثلين شبان يؤدرن أدوار رهبان وكنا نسخر في أحد المشاهد من جاليليو ومن فكرته الحمقاء بأن الأرض كروية ﴿ وَكَانَ الْمَلَامَةُ الْمُعَالِمُ لَا مُعَالِمُ الْمُلامَةُ يوضحون بطريقة راقصة أنه لا يمكن لأحد أن يقف على كرة وكانوا يؤدون أداء صامتا (مايم) لمحاولة التوازن على كرة والسقوط منها كما لو كانوا مهرجين في سيرك ثم توقف أحدهم فجأة أثناء المشهد وقال: لا يمكنني أن أؤدي هذا المشبه انني لا أفهم الدافع فقلت له و الدافع هو انك تؤنب بسخرية همذا العالم الموجود في الجانب الآخسر خارج هذه الحجرة ينتظر الاستماع الى الحكم الذي سينتهى اليه رجال الكنيسة ولكن الدافع أكثر من هذا هو مجرد دافع جسماني وحمة قهقه بريشت وقال حمل يلزم لمن يستسرعلي الحبل دافسع لكي لا يقع ؟ ، وكان هناك أيضا في الفيلم نفسه امرأة عليها أن تخرج قطعة من العملة من جيبها بتضرر لتعطيها لولد صغير لكي يشتري بعض اللبن ولكنها لم تتمكن من أداه ذلك على الوجه المطلوب وتحدثت مع بريشت عن هذا ثم قال ان أحد مهام المثل الرئيسية في رأبي هي أن يكون قوى الملاحظة طوال الرقت ﴿ وَالْأَنْ وَقَدْ بِاغْتُ هَذَهُ الْمُمْلَةُ سَنَّ الخمسين فيبدو لي أنها لابد وأن تكون قد اختزنت في ذاكرتها مائة ملاحظة عن كيف يفترق الناس عن نقودهم كيف يفترقون عنها عندما لا يكون لديهم الكثير وكيف يفترقون عنها عندما لا تكون لها قيمة عندهم وما هو ملمس النقود انها مائة الاحظة وعلى المثلة أن تستوح بينها ما يناسب هذا الموقف - ويكون مناسباً لأنها تشعر بذلك وهي تؤديه - أو لأن المخرج يتول انه التصرف الصحيع ويدخله ضمن الأداء النهائي ( لوزي )

وعلى المخرج ، لكى يساعد المثل على أن يجد الدافع ؛ أن ينقب جيدا فى مستويين مختلفين من كيان المثل عليه أن يتفهم حساسيات هذا المثل بالذات فى الحياة الحقيقية وعليه أيضا أن يتفهم حساسيات الشخصية التى يعبر عنها المثل وعليه فى النهاية أن يسمح لهذه الشخصية أن تنمو وتتطور حتى ولو دعا هذا الى اجراء تغيير فى السيناديو أو فى وضع التصوير



يمكن للارتجال أن يلعب دورا هاما في تطوير المشاهد الكوميدية .. يتول جيم كلارلا المطاردة العنيفة التي دارت داخل حجرة النوم في فيلمه د لابد من وجود واحد في كل منزل «

« كنا نبعث معا مارتى وانا فى حجرة الاكسسوار لاننى كنت اشمر أنه قد يوجد هنه فد نعب أن نستخدمه و كنت قد قررت ( بالرغم من أننى لم أنائش هذا من قبل ) الشخصية التى يؤديها مارتى كانت تهتم باللاهى والآلات القديمة واللهب البصرية وأشيم من هذا القبيل وراى مارتى آلة و ماشاهده آخادم و راقعة هناك بعد استخدامها فى فيلم آن من قبل و فنال مارتى و ابه ايه ، نتدر نعبل مشهد بهذه اللعبة و وبالرغم من أن ه لم يكن مكتوبا في القبيلم على الاطلاق ، الا أننى وافقت لأن هذا يتناسب مع فكرتى عن الشخص واعتماماتها و لمي يكن تصدى استغلال اللعبة عهليا هذا هو الاختلاف . كنت اتصور أن أضو فى النظر كجز، من الكملات والزخرفة و أيا كان الأمر فيمجرد أن رأى مارتى هذه اللعبة شواه يمكنه أن يغمل شيئا بها و وانتهى الأمر بأن صورنا مشهدا ينظر فيه داخل اللعبة و ويراه داخلها ينتملب إلى حقيقة ، وتراه وهو يطارد الحادمة حول حجرة النوم الرئسية و وشمكر مله ممثل مضحك الاكارة غزيرة ومبتكره هى أنه عندما يتقدم لى بعسرين فكرة عظياكون على أن أختار أيها أصلح للاستخدام و وكان دائما يجعل الكلمة الاخيرة من حتى و وكارى يعتمد على مدى الضحك اللاستخدام وكان دائما يجعل الكلمة الاخيرة من حتى و وكارى يعتمد على مدى الضحك الذي تثيره الفكرة ، وكم سيتكلف تنفيذها انتى دائما الأفى المنتهد واراى موقفه »



یصف جوزیف آوزی فیها بلی تعتیدات تنفیذ متسهد هام ومهتد لنیران مستعله من آجل لم - اشکال فی منظر طبیعی -

أولا اخترنا مكانا بعيدا عن اى عبران او مدينة ، نم اشترينا معصول ثلاثة او ادبعة دنة وحنظناها جانبا ال حين اناجة اليها وفام رجال المؤثرات الحادمة بعهمة توديد الغاز بعض المواد السريعة الاشتعال لكى نضمن أن تشتعل عبدان قصب السكر فهى احيانا تشتعل ، كان عل أن أخطط اماكن النيان بعناية لكى أحمى المثلين وطائم النيين ، وكان لزمنى أن اكود قادزا على أن اشعل النار بسرعة ، وأن اخمدها أيضا بسرعة اذا لم تسر أمور على مايرام ويمكنك أن ترى فى الفيلم أن هناك لقطة بعيدة عبر قناة الرى ، كان على صور أن يتعرك خلالها كثيرا ويجب أن يكون كل ما تراه مشتعلا ، ولكن اذم لم يكن لهلك كما ترى ، كنا أحيانا نعود ونفرس فطاعات كاملة من قصب السكر في الأرض حتى تبدو نفة بعد أن اشتمات النيران فيها (قمت بطبيعة الحال بتغطبة المشيعد باكثر ما يمكنني نقفة من الطريفة الثل لتعصوير أو ثلاثة ، ولم تكن هذه هى الطريفة الثل لتعصوير .

#### 👛 قدرات خاصة

يستدعى السيناريو أحيانا أن يقدم لنا الممثل معرفة معينة أو قدرة خاصة ليست متوفرة فيه أساسا فمثلا قد يكون على الممثلة أن تقود سيارة نقل أو يقوم الممتل بقيادة طائرة ويمكن بالطبع التعاقد مع شمخص لديه هذه القدرة بالذات ولكن فرص العثور على ممثل يشير الاعجاب وتتوفر له هذه القدرة قليلة بل ونادرة ولا يمكن للمخرج أن يختار للدور شخصا لا يجيد الا قيادة الطائرة وكل ما يمكن عمله أن تجعل الممل يتفرغ بعصا من الوقت مقدما للاختلاط بطيارين والتحدث معهم أما أذا كان الفيلم ينعرض كثيرا لموضوع الطيران فيلزم عندئذ تواجد أحد خبراء الطران أغلر الوت ليهنم بهذا الجانب وتتاح الفرصة للممل لأن يفحص أحراء كابينة القيادة في الطائرة ويتم نعريفه بأساسيات ما سوف يفعل أم يستدعى الخبير في مكان التصدوير للاطمئنان على أن كل سيء سيبدو كما يجب وإذا لم يطمئن الخبير فيلزم الجراء تدريب آخر حتى يستوعب المثل المظهر السليم لحركاته

كنت أصور مرة في عوفع ععلى وكان على المثل أن يخرج من المنزل ويدخل في السيارة وينطلق بها واكتشفت عند لذ أنه لا يعرف قيادة السيارات فامضينا عشر دقائق في تعليمه كيف يسوق وفي مناسبة آخرى كان على باتويك ماكجوهان أن يعزف على الطبول في فرقة لموسيقي الجاز ولهذا أمضى عدة ساعات يتدرب على العزف على الطبول قبل أن يبدأ تصوير الفيلم لأنه كان لا يريد أن يبدو عليه أي «تظاهر» بالمزف وعلى المثل الجيد أن يتوقع تملم بعض المهارات الخاصة اذا كان يأمل أن تزداد العروض عليه (كول)

أما للادوار الصغيرة نسبيا فمن الأفضل أن تبحث حولك في مكان التصوير عمن يمكنه أن يقوم بالمهمة وعندما كان جون شليستجو ينفذ فيلمه راعى بقر منتصف الليل ، أسند دور السائق لسائق الأتوبيس فعلا الذي كان يركبه جو بارك وراتسو جنوبا الى فلوريدا

« سبق أن استخدمت ممتلي يمكنهم أن يسوقوا سيارات نفل كبيرة ولكننا استخدمنا في هذه الرة بالذات شخصا لم يكن ممثلا ، ولكنه كان يعمل في وحدة التنفيذ كان قادرا تماما على تأدية المور

وأمامه جمل حوار معدودة يقولها كان يريد أن يؤدى الدور وكان هذا يكفينى انها كلها مسألة ارادة واذا أرادوا التمثيل فقد أصبحوا في منتصف الطريق وأهم شيء أنهم يجب أن يشعروا بالاسسرخاء بالقدر الكافي حتى يمكنهم أن يؤدوا المهمة جيدا » (شليسنجر)

#### الحركات المذهلة والمغاطر الخاصة

من الضروري أحيانا أن تستخدم رجلا متخصصا في تأدية الحركات المذهلة اذا كان هناك مخاطرة واحتمال حدوث اصابات جسدية وربعا كان الممتلون أنفسهم مدركين لحدود ما يمكن أن يتحملوه ولكنك تلتقى أحيانا بممثلين يصرون على أن يؤدوا هم الحركات المذهلة المطلوبة في أدوارهم وفي فيلم يرجى سكوليموفسكي «مثامرات جيرار» دخلت المثلة كلوديا كاردينالي حلبة مصارعة الثيران فعلا

تم تنفيذ مصارعة الثيران في عدة لقطات ولم تكن كاردينالي على ظهر حصان على الاطلاق كانت في سيارة جيب وكانت تهتز الى أعلى والى أسفل وهي واقفة داخل السيارة الجيب وكان طاقم الفنيين معها في الجيب أو كانوا خارج الحلبة يستخدمون عدسات طويلة وكان هناك رجل مخاطر متخصص على ظهر حصان وكان هناك الثور طبعا وكنا في هذا الموقف الأخير نصور من خارج الحلبة باستخدام عدسة طويلة تبين الجسم من أسفل حتى الوسط فقط وكاردينالي لم تكن على ظهر حصان كانت تريد أن تكون على ظهر حصان ولكنني أحبها كثيرا ولم أكن لأخاطر مطلقا باحتمال اصابتها بالرغم من طموحها ه

وهناك نوع آخر من المخاطر يقبله المخرج وذلك عندما يتم تصوير مشهد حريق أو عندما يكون الحريق جزءا ثانويا من الحدث وعلى المخرج أن يراعى جميع الاحتمالات لا مجرد الناحية الجمالية خاصة اذا كانت النار المطلوبة كبيرة في حجمها هل في امكان قسم المؤثرات

الحاصة أن يوفروا لك ما تطلب واذا قالوا انهم قادرون فلا يعنى هذا بالضرورة انهم سيقه مون لك ما تريد بالضبط

من أن لآخر تعتر على أحد المتخصصين في المؤارات الخاصية الذي يقوم بمهمته بصورة رائعة ولكن القاعدة العيامة انهم يقولون انهم قادرون ولكنك تكتشف عندها يحين الأوان أنهم لا يعرفون ماذا

سيفعلون (لوزى)

بيلي فرانك على شاطى، النهر

ايزبيلي في المركب

رجل يفرغ السمك من القارب الى الشناطىء

رجل يفرغ السمك لقطة قريبة آل يسحب الشبكة ال داخل القارب

بيلى (متزامن) أنا أقصد ـ انك بعيد هنا وحدك ولا تسجل موعد حضورك في الساعة في في المدينة عندما تذهب الى عملك في الساعة الثامنة صباحا وعنها تخرج في الرابعة والنصف وهناك شخص يضايقك طهوال اليوم

( من خارج الصورة ) ولكن الرجل الابيض يحاول دائما أن يجعلنا جميعا نترك المستوطنة ونذهب الى المدينة ويمكننى اذا ذهبت الى مدينة سياتل الآن أن أجدكم أيها الهنود بالآلاف في طريق سكيد هناك و لا أحد يريدهم انهم لا شيء مجرد متشردين

(تعليق من خارج الصورة) لم يكن صليه السمك بالنسبة للهنود نوعا من الرياضة أبدا انه لم يقتل للمتعة كان الهنادي يصطاد من السمك ما يكفيه فقلط هو واسرته طوال السلمانة والآن في مرسى فرانك انهم يتعيشون من بيع الكميات الصغيرة التي تزيد عن حاجتهم

شوذيت بريدجز تدخل الرجل العجوز قرائك ( من خارج الصورة ) الم عشة الدخان الهنود لديهم الكثير من العام انه يجمم الغذاء تفرغ خطاف السلمون أثناء فصل الصيف ويضعه جانبا من أجلل فصل الشتاء انه يجفف التوت ويجفف المدخن داخل العشة اللحم ويقدد اللحم وكل الاشياء الشابهة نقل السلمون خارج لم يكن يحتاج (لم شمء ولم يكن لديم

اللحم ويقدد اللحم وكل الأشياء المسابهة لم يكن يحتاج الى شىء ولم يكن لديهم سنجون لا أحد من الهنود يتسكع بحثا عن شيء يأكله كان لدى كل منهم ما يكفيه من

جزء مقتطف من سيناريو فيسلم « الآن وقد ذهبت الجاموسة » ، كتبه وأخرجه روس ديفيئيش لحساب تليفزيون تيمز

جزء مقتطف من سيناريو فيلم هذه الحيساة الرياضية » كتبه ديفيد ستورى وليندسى الدرسون بالاقتباس من قصة هذه الحيساة الرياضية » تاليف ديفيد ستورى

تومى يلتقط الميكروفون ويطلب متطوعين

#### توعى

هيا هل هناك شخص يمكنه أن يغنى أو يرقص أو يقف على رأسه

ماذا عنك أنت يا حبيبتي

# فرانك

اذهب یا موریس اذهب وغن لهم اغنیة وما رأیك أنت یا جودیب

جـوديث

ولم لا تذهب أنت

#### موريس

غن لهم أنت يا فرانك مادمت مهتما الى هذا الحد

#### فرانك

#### اتفقنا سبوف أفعل

وينظر حوله اليهم تم يصعد الى خشبة المسرح

#### ميلر

هيا يا فرانك غن من أين تعتقد أننى حصلت على كل هذا

هناك ضبعة وهم يحاولون نشسجيمه فرائك يومى، كتومى ويتجه الى عازف البيانو ليخبره اسم الأغنية يسير عازف البيانو تجاه الفرقة الموسيقية بينما يقصم لكى يعلن الميكروفون عن حامله ويمسك به لحظة أمام تومى لكى يعلن بيساطة

#### توبي

ها هو الآن فرانك ماتشين الوحيد ولا أحد غيره آلة التصوير تركز على فرانك هناك تصفيق وضحك من جانب المستمعين تبدأ الموسيقى وينتظ فرانك حتى تهدأ الضجة تبدأ الموسيقى مرة أخرى

#### فرانك

(یغنی) هنا فی قلبی آنا وحید وحزیں فرانك یغنی بصوت ممتع وبجدیة وببعض الخجل ویهدا المستعون وتتراجع آلة التصسطوير الی الخلف مارة بمجموعات من الناس يستديرون ليروا فرانك وهو يغنی

# ٦٩ • خارجي الشارع ليل

الشارع هادی، ومضا، بدوائر من ضوء المصابیع علی مسافات متساویة یقترب صوت محرك سسیارة و نری سیارة فرانك الجاوار وهی تدخل الشارع وعندما تقف

السيارة يرتفع صوت المحرك عن عمد يتوقف المحرك وتنطفى، أضواء السيارة ويخرج منها فرائك بطريقة غير الأقية

#### قر1نك

#### أبس !

ويصفق باب السيارة خلفه وينظر حوله الى الطريق وكأنه يدخل في دائرة أملاكه وهو متدثر في معطفه مخمور باعتدال وبصورة مريحة تنفتح نافذة عبر الطريق ويصيع صوت يجب أن نطرك بعيدا يا كثير الضجيج يا ابن الحرام »

#### فرانك

( يستدير لينظر الى أعلى ) انت بتزعق في أنا

لا اجابة ينتظر فرانك لحظية ثم يذهب الى باب المسكن وعندما يدخل مفتاحه فى قفل الباب تضاء حجرة مسر هاموند ينظر فرانك الى أعلى ويبعد مفتاحه ثم يقرع الباب

يضا، نور المر نزيح مسز هاموند الترباس وتفتح له الباب انها ترتدى معطفا فوق قميص النوم ولا تقول شيئا بينما يدخل هو

# تعريف بالذين أسهموا في الكتاب بآرائهم مرتبين حسب تاريخ ميلادمم

#### • سيد کول

ولد ١٩٠٨ في لندن بانجلترا تعسلم في وستمنسنر ومدرسة الاقتصاد في لندن دخل صناعة السينما ١٩٣٠ كقاري، في قسم السيناريو بشركة ستولز م ترقى بعد ذلك الى فتى لوحة الأرقام ثم عمسل باستديوهات جينز بورو ثم أمضى عامين في المونتاج في ب أ ب سافر الى اسبانيا لتصوير مادة تسجيلية ضمن مجموعة تضم أبغسور مونتاجو وثورولد ديكنسون ( الذي التقى به المرة الأولى في ستولز ) وفيايب ليكوك وكانت النتيجة فيلمى أ ب ج الاسبانية » و خلف الخطوط الاسبانية بيعمل منذ ذلك الوقت في عديد من الأعمال داخل صناعة السينما من مونتاجه ايزى رجل السفينية الأوسلط ، و منوء الغاز و الرئاسة العليا ، ومن اخراجه طرق عبر بريطانيا » و « قطار الأحداث » ( فصل سائق القاطرة ) وساعد في انتاج: « في صمت الليل » و ستكوت مكتشف المنطقة القطبية الجنوبية ، و « الرجل ذو البدلة البيضاء » وخلافها وهو مخرج بالتليفزيون منية و « الرجل ذو البدلة البيضاء » وخلافها وهو مخرج بالتليفزيون منية

# جوزیف لوزی

ولد ١٩٠٩ في لاكروس ويسكونسين بالولايات المتحدة تعلم في جامعتي دار تموث وهارفارد بدأ كعارض للمسرحيات والكتب الجديدة في عدة جرائد ومجلات أثم أصبح عام ١٩٣١ مديرًا لمسرح وممثلا وقارئا **قی** مسارح نیویورك وسرعان ما أصبح مخرجا أخرج أكثر من ۱۲ مسرحية في الثلاثينات وأول علاقة له بالأخراج السمينمائي كانت عام ١٩٣٧ . وكانب أفلامه القصيرة الأولى سجيلبة وتعليمية لعدة هيئات من بينها أفلام « بيت روليوم وأبنا، عمومته و طفل سار الى الأمام ، و الشباب يحصل على فرصته » و - مسدس في يده » - ومن أفلامه الروائية الطويلة . في الولايات المتحدة الصبي ذو الشهر و الخارج عن القانون ، و الطواف ، و م ، و الليلة الكبرة ، أدرج في القائمة السود!، في عهد ماكارثي فسافر إلى أوربا عام ١٩٥١ حيث استقر منذ ذلك الوقت وأفلامه منذ ذلك الحين هي غريب يتجول ، و علاقة ، و الدورالنائم » و رجل على الشاطي: (قصر)و« الغريب الحويم » و « ولات بلا رحمة » و « العجري والرجل المهذب » و ... موعد مع مجهول » و المجرم ، و الملاعث ، و ايف و الحادم ، و الملك والوطن » و مودستی بلیز » و الحادث » و توسع » و احتفال سری » ر أشكال في منظر طبيعي و الوسيط،

#### انشارلز كرايتون

ولد ١٩٠١ في والاسى بانجلترا تعلم في أوندل واكسفورد بدا في حجرات المونتاج باستديوهات دنهام عام ١٩٣٥ وتدرج الى مونتاج أفلام مثل « ذر الرمال في النهر » و صححبي الفيال » و اثنياء في المستقبل » و « لص بغداد » انضم الى استديوهات ايلنج عام ١٩٤٠ حيد اخرج أفضل أعماله الناجحة ومن أفلامه الرئيسية الى هؤلاء المعرضين للخطر » و في صحت الليل » ( فصل الجولف ) و « مطاردة مجرم و قطار الأحداث » ( فصل المؤلف الموسيقي ) و عصدابة تل لافندر » و المطرود » و صاعقة تيتفيلد و القلل المقسم »

و « رجل فى السماء ، و « معركة الجنسين ، و « الفتى الذى سرق مليونا ، و السر الثالث ، و « ذلك الذى يركب نمرا ، نال عام ١٩٥١ جائزة اكاديمية الفيلم البريطانى عن فيلمه عصابة تل لافندر ، ويعمل كثيرا فى السنوات الأخيرة

#### • وولف ريللا •

ولد ١٩٣٠ في ألمانيا ابن الممثل والكاتب والتر ريللا هاجر مع والديه الى انجلترا عام ١٩٣٤ دخل جامعة كمبردج ١٩٣٩ يدا ككاتب سيناريو ومنتج في الاذاعة البريطانية قسم الخدمات الأوربية وانضم الى التليفزيون وأصبح أول محرر للسيناريوهات الدرامية في ب ب س وتحول الى الاخراج السينمائي عام ١٩٥٣ من أهم أفلامه حبل المشنقة لسيدة » و «أنباء سارة » و نهاية الطريق » و « بيتر الأزرق » و المصير انهادي » و الوغد » و أعزب القلوب » و قرية الملاعين » و «الرجال الصغيرون الغاضبون» و «جيسي» و «عبر العالم عشرة مرات» و السلام » ( النسخة الأصلية ) و المحجر وفي مهرجان بوسسون السينمائي ١٩٣٢ نال فيلمه « جيسي » ثلاث جوائز كما قام بكتابة السيناريو لبعض انلامه ، وكتب عددا من التمثيليات للتليفزيون وروايتين طويلنين وكتابا عن السينما وهو الآن مدير البرامج في مدرسة الفيلم طيندن

#### • جون شليستنجر

ولد ١٩٢٥ في لندن بالبجلترا درس اللغة الالبجليزية في اكسفورد حيث عمل فيلميه الأوليين من أفلام الهواة من مقاس ١٦ مم أحدهما هو الاسطورة السوداء ، الذي لفت بعض الانظار وترك اكسفورد عام ١٩٤٨ وأصبح ممثلا متجولا لمدة سنت سنوات وبعد أن أخرج فيلمسا تسبجيليا عام ١٩٥٦ هو يوم الأحد في الحديقة العامة ، انضلم الى التليفزيون البريطاني لاخراج الأفلام القصيرة وبعد أن أخرج الفيلم

القصير « محطة نهائية ، لحساب النقل البريطاني انتقل الى الأفلام الروائية الطويعة وأفلامه منذ ذلك الوقت هي نوع من الحب ، و بيلي الكاذب، و « عزيزتي » و بعيدا عن الزحام الهائج » و « راعي بقر منتصف الليل » و « يوم الأحد الدامي » و يوم الجراد » نال عام ١٩٦١ جائزة الأسد الذهبي في مهرجان فينبسيا عن فبلمه محطة نهائبة »

# • تونی ریتشاردسون

وله ۱۹۲۸ فی شبیلی یورکشیر بانجلترا تعلم فی کلیه آشفیل وریستمورلانه واکسفورد ترك الجامعة عام ۱۹۵۳ وانضم الی اتحاد الاذاعة البریطانیة ب ب ب س وبعد عامین أخرج أول مسرحیة له فی وسط لندن مستر کیتل ومسر مون والتقی عام ۱۹۵۱ بجون أوزبورن وأخرج له مسرحیة « انظر الی الورا فی غضب » فی لندن فی العام نفسه أنشأ شركة أفلام وودفول فی ۱۹۵۸ وله انتاج وقیر فی المسرح وفی السینما وکان قد اشترك عام ۱۹۵۵ مع کاریل رایس فی کتابة واخراج الفیلم القصیر « ماما لا تسمح وأفلامه الروائیة هی انظر الی الورا فی غضب » و « المسلی » و « الحرم المقدس » و « مذاق العسل » و « عزلة عدا المسافات الطویلة » و توم جونر » و الفقید العزیز » و « مدموازیل » و « البحار من جبل طارق » و أحمر وأزرت » و « هجوم الفرقة الخفیفة » و « ضحك فی الظلام » و « نید کیلی » و « هاملت » و نال جائزة الاوسكار عام ۱۹۹۳ عن « توم جونز

# 🕳 جيم کلارك

ولد ۱۹۳۱ في بوستون لنكولنشاير بانجلترا دخيل صناعة السينما تحت التمرين في ستديوهات ايلنج في بداية الحمسيتات قام بمونتاج الأبرياء » و « اللعبية » و « آكل القرع » و « عزيزتي » كان مسئولا أيضا عن أغلب مونتاج « بعيدا عن الزحام الهائج » و راعي بقر منتصف الليل » ( دون ذكر اسمه ) وفي عام ۱۹۷۰ اخرج أول أفلامه

الرواثية الطويلة « لابد من وجود واحد في كل منزل » وسبق له أن عمل في الأقلام التسجيلية التليفزيونية

### پرچی سنکولیموفسکی

فی کتابة سیناریو فیلم أندریه فاید! السحرة الأبریاء » کما ظهر فیه کممثل واشترك فی کتابة سیناریو فیلم رومان بولانسکی سکین فی الماء » و دخل ۱۹۳۰ مدرسة السینما فی وودج له بین تدریبات الطلبة فیلم « الملاکمة » و مثل فیه أیضا أفلامه الروائبة الطویلة « ریسوبیس » و « انتصار سهل » و باریرا » و الرحیل » و ریس دوجوری » و « حوار ۲۰ ـ ۲۰ ـ ۲۰ » ( فصل منه ) و مغامرات جیرار » و الطرف المعمق »

وله ١٩٣٨ في وارسو ترك جامعة وارسو ١٩٥٩ عمل

# مطابع الهيئة المرية العامة للكتآب

رقم الایداع بدار الکتب ۱۹۸۳/۶۸۲۲ ۲ ـ ۲۲۰ ـ ۱۰ ـ ۹۷۷ يعتمد هذا الكتاب على آراء عدد من صانعي الافلام دوى الحدة في عال الإخراج السيماني .

فانحرج هو صابع القبلم ، والمسئول الأول عنه كفكرة وسيناريو وتحريك مثلب . واختيار أماكن التصوير - إلى تحديض وخروج الفيلم إلى دور العرض ولذلك فإن انخرج مثل المايسترو الذي يقود بعصاه فريقا ضخا من المرسقين

والإغراج السيماني كشكل في بعتمد إلى حد كبير على التعاون اخماعي . وهذا هو ما يتحدث عنه هذا الكتاب